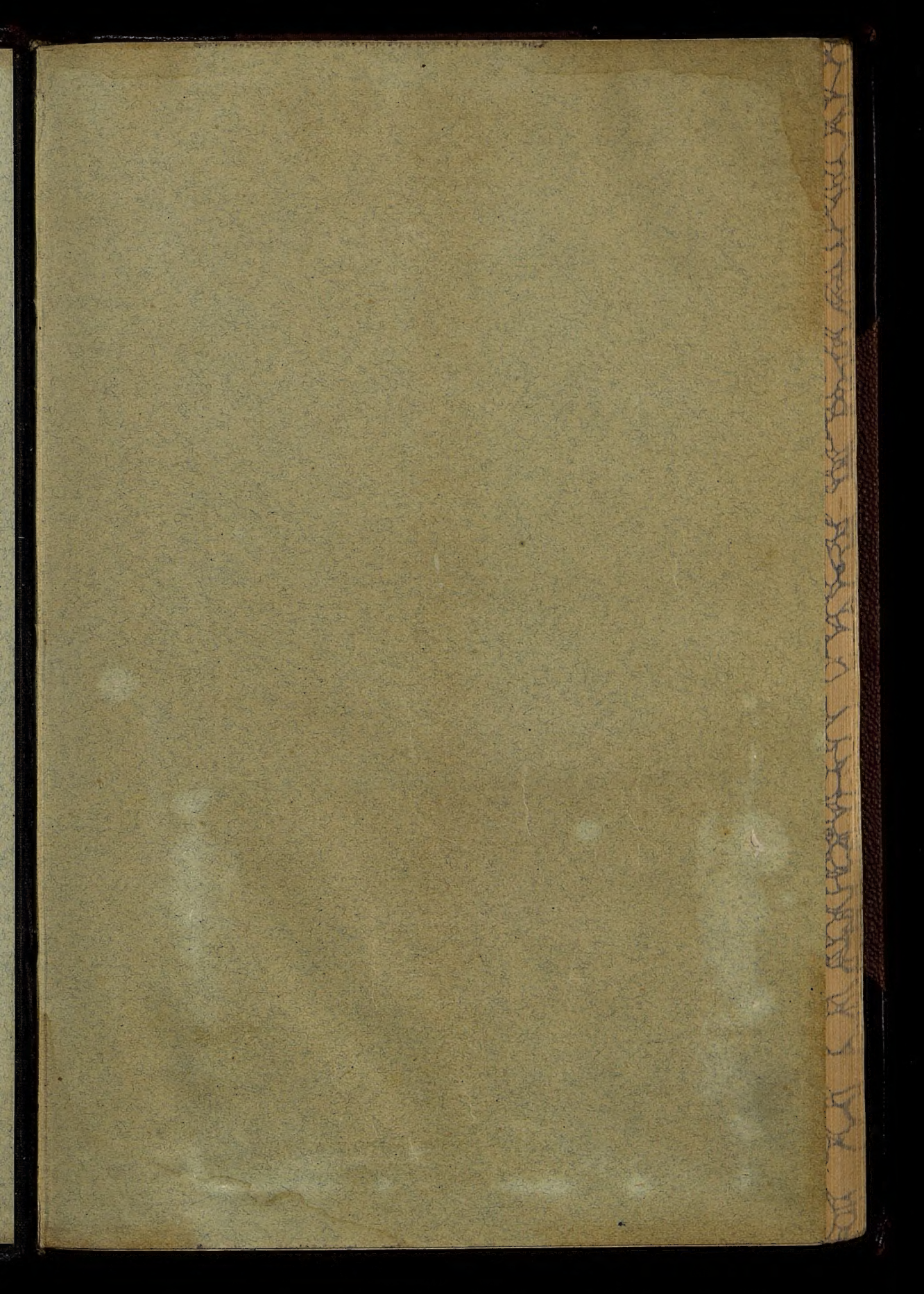
792
K 681

510410

Пр. 2010

570410



Поступило 1895 г.
ср 79732
П. 42
510410

ВОКРУГЪ ТЕАТРА.

ПОПУТНЫЕ НАБРОСКИ ПО ВОПРОСАМЪ

СЦЕНИЧЕСКАГО ИСКУССТВА, ТЕАТРАЛЬНАГО ДѢЛА

И

ЛИТЕРАТУРЫ.

Д. Коровякова.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Паровая типо-литографія Муллеръ и Богельманъ. Невскій, 148.
1894.

792
К 681

Уральск... ...стриал. Ин-тут
имени С...
ФУНДАМЕН... ...НАЯ
БИБЛИОТЕКА

Пр. 1940

Научная библиотека
Ура ского
Госу иверситета
в Свердловск

ВОКРУГЪ ТЕАТРА.

ПОПУТНЫЕ НАБРОСКИ ПО ВОПРОСАМЪ СЦЕНИЧЕСКАГО ИСКУССТВА ТЕАТРАЛЬНАГО ДѢЛА И ЛИТЕРАТУРЫ.

ОТЪ АВТОРА.

Настоящая книга составилась изъ статей моихъ, печатавшихся за послѣдніе года въ разныхъ изданіяхъ и преимущественно въ «Русскомъ Вѣстникѣ». У насъ мало пишутъ по теоретическимъ вопросамъ искусства вообще и сценическаго въ особенности. Это обстоятельство извиняетъ мою рѣшимость внести и свою скромную лепту въ близкое моему сердцу дѣло. Я предлагаю здѣсь не изслѣдованія этихъ вопросовъ, но лишь *наброски* ихъ, высказанные *попутно* среди замѣтокъ по поводу текущихъ явленій театральной жизни и литературы. Расположивъ статьи отдѣльными главами въ нѣкоторой систематической послѣдовательности, я можетъ быть не избѣгъ повтореній, но думаю, что убѣжденность и искренность основныхъ взглядовъ моихъ на театральное искусство оберегли меня отъ противорѣчій по крайней мѣрѣ сознательныхъ.

данными до тѣхъ поръ обстановками, блестящими роскошью, разнообразіемъ и историческою вѣрностію. Мастерская Ингиненъ не успѣвала наготовить всевозможнаго оружія: латъ, шлемовъ и другихъ металлическихъ принадлежностей, требовавшихся всюду для «роскоши постановки». Гардеробныя стали ломиться отъ дорогихъ костюмовъ, а кладовыя не могли вмѣстить всевозможной мебели—исторической и современной, для тронныхъ залъ, будуаровъ и дѣловыхъ кабинетовъ. Succès de tapisserie оказался достижимымъ и для нашихъ театровъ, и труды дирекціи увѣнчались полнымъ успѣхомъ на этомъ пути. Получилось ли то же впечатлѣніе отъ нашихъ спектаклей, какъ отъ мейнингенскихъ, и если не получилось, то почему именно,—вопросъ другой, къ нему мы еще вернемся.

Умѣнье мейнингенской труппы распредѣлять движенія народныхъ массъ также породило подражаніе, или лучше сказать, подстрекнуло соревнованіе въ нашихъ театральныхъ спеціалистахъ. Поставлена была «Псковитянка»—Мея, и сцена вѣча 3-го акта вызвала особенную заботливость: занято было много статистовъ, мелкія роли розданы крупнымъ актерамъ. Крупные актеры были очень озабочены показать публикѣ, что они играютъ мелкія роли «для успѣха пьесы» и свои реплики подавали какъ можно болѣе на виду, у рампы (иначе ихъ самопожертвованіе рисковало быть незамѣченнымъ); статисты старались изобразить говоръ и шумъ толпы и своими стараніями довели Тучу, старавшагося ихъ перекричать, до потери голоса, а публика не поняла ни единаго слова изъ всей его горячей рѣчи. Газетная критика признала, что «Псковитянка» поставлена у насъ «по-мейнингенски», и дирекція, и публика, кажется, ей повѣрили, несмотря на то, что разница была огромная, и въ чемъ именно—увидимъ ниже.

Такимъ образомъ, изъ всей первой серіи мейнингенскихъ гастролей 1885 года, лишь одна внѣшняя обстановка пьесъ, да еще постановки народныхъ сценъ, были замѣчены и поняты (хотя и не вполнѣ) и публикой, и театральной критикой, и спеціалистами театральнаго дѣла; самое же важное, существенное—просмотрѣно.

Въ 1890 году, Мейнингенская труппа вторично посѣтила Петербургъ. Наша публика была уже знакома съ особенностями мейнингенскихъ представленій, она знала, какого рода зрѣлища ее ожидаютъ, а кромѣ того, и наши театры сдѣлали такіе успѣхи въ обстановкѣ пьесъ, что насъ дѣйствительно уже трудно удивить однимъ этимъ. Все это не помѣшало, однако же, нѣмецкой труппѣ

вызвать блестящій по результатамъ абонементъ и дѣлать постоянно полные сборы. Можно было, пожалуй, подумать, что дѣйствительныя достоинства мейнингенскаго исполненія теперь уже замѣчены и оцѣнены, и что понята наконецъ та разница, которая существуетъ между ихъ пріемами и нашими малоудачными подражаніями. На дѣлѣ оказалось, однако, совершенно иное: одна лишь жажда новыхъ, чисто внѣшнихъ зрѣлищъ, влекла публику въ театръ, любопытство взглянуть, что теперь привезли мейнингенцы въ своихъ вагонахъ? Публика ходила въ театръ, бранила дорогія цѣны, сердилась, что нѣмцы говорятъ по-нѣмецки, и что декораціи и костюмы вовсе ужь не такъ хороши, чтобы изъ-за нихъ стоило платить такія деньги. Газетная критика давала подробные отчеты все о томъ же: о декораціяхъ и костюмахъ, о солнечныхъ восходахъ и лунныхъ освѣщеніяхъ. Очевидно, что все осталось по-старому, и новаго мы ничего не увидали и ничему не научились. Какъ и въ первый пріѣздъ, рѣшено было, что мейнингенскіе актеры играли плохо, что труппа ничего не стоитъ и что кромѣ обстановки и смотрѣть нечего. Къ этому присоединялось еще замѣчаніе, уже такъ сказать теоретическаго свойства,—что вообще такія постановки пьесъ не только безполезны, но и вредятъ впечатлѣнію, развлекая вниманіе зрителя.

Раньше чѣмъ разобраться въ этомъ послѣднемъ, далеко не новомъ, но весьма интересномъ вопросѣ, посмотримъ, однако же, дѣйствительно ли мейнингенская труппа была настолько плоха, что о ней и говорить не стоитъ, какъ рѣшила газетная критика и какъ вѣрнымъ эхомъ повторяла за ней наша, ничѣмъ не довольная, сердитая публика.

Начать съ того, что прежде, чѣмъ забраковать огуломъ мейнингенскихъ актеровъ, надо условиться въ масштабѣ, которымъ ихъ мѣрятъ. Это, конечно, не коллегія выдающихся по дарованію артистовъ. До 1866 г. труппа эта ничѣмъ не отличалась отъ нѣмецкихъ труппъ другихъ небольшихъ городовъ Германіи. Герцогъ Георгъ, просвѣщенный любитель и знатокъ театра, поставилъ себѣ задачею достигнуть возможнаго совершенства въ воспроизведеніи какихъ бы ни было сложныхъ историческихъ, классическихъ и обстановочныхъ пьесъ, въ исполненіи своей, средней по силѣ, труппы. Старанія его на этомъ пути, благодаря мѣткости пріемовъ, знанію, труду и энергіи, дали настолько быстрые и блестящіе результаты, что 8 лѣтъ спустя, Мейнингенская труппа уже начала свои тріум-

фальныя поѣздки по Европѣ и была оцѣнена во всѣхъ столицахъ, начавъ Берлиномъ въ 1874 году. Нигдѣ, конечно, не претендовали на герцога Мейнингенскаго за то, что онъ разрѣшилъ многія труднѣйшія сценическія задачи съ помощью труппы, средней по даровитости артистовъ, и не ставили ему въ упрекъ, зачѣмъ его труппа не состоитъ изъ первоклассныхъ талантовъ. Нѣтъ сомнѣнія, что еслибы ее составляли все Росси, Сальвини, Барнаи, Сарры Бернаръ и т. д. и относились бы къ задачѣ такъ, какъ относились мейнингенцы, то впечатлѣніе получилось бы безпримѣрное по силѣ, но высказывать такія претензіи могутъ только тѣ, кого «ничѣмъ не удивишь»; остальные смертные оцѣнили по достоинству блестящіе результаты, достигнутые обыкновенными, находящимися у каждаго подъ рукой, средствами, сплоченными и направленными талантливо и умѣло. Всѣми признаны выдающіяся достоинства исполненія лучшихъ репертуарныхъ пьесъ именно такими средними силами; десятки и сотни тысячъ просвѣщенныхъ людей подмѣтили и оцѣнили то особенное въ мейнингенскихъ гастроляхъ, что дало возможность средней труппѣ блестяще воспроизводить творенія геніальныхъ авторовъ и что у насъ не могли или не хотѣли замѣтить.

Разъ мы сознаемся, что большинству театральныхъ сценъ поневолѣ приходится обходиться безъ исключительныхъ, родящихся вѣками, дарованій и что отсутствіе такихъ великановъ искусства не можетъ обрекать театръ на бездѣйствіе, намъ придется дѣлать уступки, одну за другою, въ пользу Мейнингенской труппы. Мы должны будемъ сознаться, что въ средѣ ординарно хорошихъ актеровъ и актрисъ найдутся весьма немногіе, которые могли бы сравняться съ большинствомъ мейнингенскихъ актеровъ по умѣлости, по гибкости и разнообразію способностей. Г. Теллеръ, напримѣръ, игралъ одинаково хорошо: Кассія въ «Ю. Цезарѣ», Бутлера въ «Смерти Валленштейна», Антолика въ «Зимней Сказкѣ», Роллера въ «Разбойникахъ», Гесслера въ «В. Теллѣ» и Принца Аррагонскаго въ «Венеціанскомъ купцѣ». Г. Арндтъ игралъ Антонія и Изолани, Брута и Шпигельберга, Г. Линкъ игралъ Изолани и Капуцина, Граціано и Каску. Г. Вейзеръ превосходный Илло въ «Смерти Валленштейна» и Леонтъ въ «Зимней Сказкѣ» и т. д. Роли трагическаго и комическаго характера, первыя и самыя незначительныя, типы всѣхъ вѣковъ и народовъ, роли въ стихахъ и прозѣ, съ пѣніемъ и съ

танцами,—находили толковыхъ, умѣлыхъ и вполнѣ удовлетворительныхъ исполнителей въ тѣхъ актерахъ, которыхъ у насъ поторопились признать плохими. Я не говорю уже объ умѣньи носить всевозможные костюмы, владѣть какими угодно принадлежностями исторической обстановки; каждый изъ мейнингенскихъ актеровъ, одѣтъ ли онъ въ классическую тогу или въ рыцарскія латы—одинаково свободно распоряжался своими средствами, безъ того стѣсненія, въ которомъ такъ дурно чувствуютъ себя хорошіе актеры, какъ только имъ приходится войти въ непривычную для нихъ оболочку.

Нѣмецкихъ актеровъ вообще и мейнингенскихъ въ особенности, упрекаютъ въ искусственности декламаціи, въ рутинныхъ, фальшивыхъ пріемахъ чтенія патетическихъ мѣстъ роли. Упрекъ отчасти справедливый, но относиться къ нимъ онъ можетъ на столько же, на сколько вообще фальшивое чувство, утрированіе пріемовъ декламаціи призывается на помощь актерами средняго дарованія вездѣ, гдѣ искренній порывъ, нераздѣльный спутникъ таланта, отсутствуетъ,—будь то актеры нѣмецкіе, французскіе или русскіе. Разница вся въ томъ, что фальшивое, рутинное декламированіе на чуждомъ для насъ языкѣ рѣжетъ больше наше ухо, воспринимающее звуковую форму рѣчи ранѣе, чѣмъ пониманіе уясняетъ смыслъ словъ. Кромѣ того, намъ очень трудно помириться съ особенностями фонетическихъ формъ говора на иностранныхъ языкахъ, мы невольно прикидываемъ къ нимъ нашу мѣрку, забывая, что звуковая форма интонацій француза, нѣмца, итальянца, и въ жизни, совершенно иная, чѣмъ у насъ. Болѣе тонкое знакомство съ языкомъ Шиллера и Гёте примирило бы насъ, я увѣренъ, во многомъ съ лучшими артистами мейнингенской труппы: оно дало бы, напримѣръ, возможность оцѣнить превосходную нюансировку г-жею Линдперъ поэтическаго монолога «Преціозы», прекрасное чтеніе стиховъ г-номъ Теллеромъ и т. д.

Какъ бы то ни было, но повторяю, что мы вовсе не такъ избалованы обиліемъ у насъ актеровъ, хорошо читающихъ стихи и прозу, ловко носящихъ костюмъ, твердо знающихъ свое мѣсто въ общемъ планѣ авторскаго замысла—и въ дѣйствительности (а не по рецензіямъ только), содѣйствующихъ ансамблю исполненія, чтобы такъ безусловно причислить мейнингенскихъ артистовъ къ лику плохихъ актеровъ. Да, наконецъ, слава мейнингенской труппы и ея цѣнное достоинство—и не въ талантахъ ея чле-

новъ, а въ тѣхъ особенностяхъ воспроизведенія ея репертуара, которыя заслуживаютъ и изученія, и подражанія.

Особенности эти не заключаются даже и во внѣшней обстановкѣ пьесъ, прежде всего бросившейся въ глаза нашей критикѣ и публикѣ, и возбудившей даже теоретическое сомнѣніе, о которомъ было вышеупомянуто,—не вредитъ ли она цѣлостности и художественности впечатлѣнія, которое пьеса должна производить на зрителя? Вопросъ о тѣхъ границахъ, въ которыя должна быть введена заботливость о полнотѣ сценической иллюзіи, настолько серьезенъ въ сценическомъ искусствѣ и въ пользу того или инаго способа разрѣшенія его было высказано такъ много и такими вѣскими авторитетами, что я позволю себѣ остановиться на немъ нѣсколько подробнѣе.

Конечная цѣль всякаго драматическаго представленія—вызвать въ душѣ зрителя извѣстныя идеи, чувства, настроенія. Чѣмъ воспріимчивѣе натура зрителя, тѣмъ легче этотъ результатъ достигается, тѣмъ проще средства, съ помощью которыхъ такой результатъ достижимъ. Возьмите ребенка—много ли нужно для того, чтобы онъ почувствовалъ страхъ, радость, удивленіе и т. д.? Самые наивные пріемы какого-нибудь фокуса приводятъ его въ искреннее изумленіе; самыя простѣйшія средства подражанія даютъ ему впечатлѣніе полной иллюзіи. Свѣжая впечатлительность ребенка, острая воспріимчивость и непосредственная, яркая фантазія его всегда идутъ впереди источниковъ впечатлѣнія. Такъ и съ народами въ младенческомъ періодѣ ихъ художественнаго развитія. Зритель XVI вѣка довольствовался дощечкой съ надписью «лѣсъ», «берегъ моря» и т. д. навѣрно не потому, чтобы его художественная воспріимчивость была тоньше теперешней на столько, что игра актера всецѣло поглощала его, заставляла пренебрежительно смотрѣть на обстановку сцены, какъ на что-то не имѣющее никакого значенія, сравнительно съ главными задачами представленія—игрою актера. Точно также, невозможно предположить, чтобы игра актеровъ XVI вѣка была на столько высока въ нашемъ смыслѣ, чтобъ за нею исчезало изъ глазъ зрителя все окружающее. Вѣрнѣе,—что воображеніе, фантазія зрителя XVI в. были дѣтски чутки, необычайно доступны возбужденію, сильны такимъ яркимъ жаромъ непосредственнаго чувства, что довольно было малѣйшей искры для цѣлаго пожара, малѣйшаго намека для полнаго впечатлѣнія (Богъ знаетъ, произвела ли бы на насъ то же впечатлѣніе игра Шекспира, Бур-

беджа, Мольера, какое она производила на ихъ современниковъ, даже въ теперешней обстановкѣ, не говоря уже о дощечкахъ съ надписями или сальныхъ огаркахъ на сценѣ!). Съ постепеннымъ ростомъ человѣчества, съ раздробленіемъ и усложненіемъ интересовъ цивилизованной жизни, дробились и мельчали внутреннія силы непосредственной воспріимчивости. Чѣмъ больше успѣховъ дѣлалъ умъ человѣка на пути развитія, тѣмъ сильнѣе и сильнѣе развивалось въ немъ анализирующее чувство, все болѣе и болѣе охлаждавшее его прежнюю младенческую фантазію. Адовы челюсти средневѣковыхъ мистерій потеряли силу наводить ужасъ на грѣшниковъ новыхъ вѣковъ; зритель XIX в., при всѣхъ усиліяхъ своего воображенія, не въ состояніи повѣрить, что картина сцены измѣнилась оттого, что вмѣсто надписи «лѣсъ», принесли надпись «площадь Венеціи;» игра актеровъ, не менѣе талантливыхъ, чѣмъ ихъ славные предшественники, не въ силахъ уже была одна побороть все остальное, на чемъ анализъ боролся и побивалъ иллюзію Для силы, цѣльности впечатлѣнія, понадобились уже другія, болѣе сложныя, болѣе обманывающія зрителя средства. Тогда начались и стали постепенно усиливаться заботы о полнотѣ сценической иллюзіи. Современному зрителю нужно, чтобы изображаемое на сценѣ было на столько схоже съ дѣйствительностію, на столько внѣшне-реально, чтобы онъ могъ переживать перипетіи драмы какъ очевидецъ дѣйствительнаго событія. Отступленія болѣе или менѣе крупныя отъ дѣйствительности, сильнѣе или слабѣе, но неизбѣжно мѣшаютъ возникновенію въ его душѣ тѣхъ чувствованій, какія должны быть порождены даннымъ представленіемъ.

Игра актеровъ, степень ея совершенства неоспоримо составляетъ и должна составлять главное средство для достиженія цѣлей сценическаго искусства и главный фокусъ, сосредоточивающій вниманіе зрителя. Вся окружающая обстановка, всѣ средства, направленныя къ полнотѣ иллюзіи, являются лишь пособниками для произведенія нужнаго впечатлѣнія. Еслибы вопросъ ставился такъ: могутъ ли быть достигнуты художественныя цѣли театра одною внѣшнею обстановкою пьесъ, безразлично при какой игрѣ актеровъ—отвѣтъ былъ бы, конечно, отрицательный, и никакой разговоръ объ этомъ невозможенъ. Но вопросъ былъ поставленъ иначе. Между французскими спеціалистами сценическаго дѣла: Перреномъ, бывшимъ директоромъ «Comédie Françaies», Францискомъ Сарсе и А. Дюма возгорѣлась жаркая полемика по поводу все болѣе и болѣе усиливаю-

щейся заботливости о полнотѣ сценической иллюзіи во внѣшней обстановкѣ пьесъ. А. Дюма предостерегалъ театръ отъ того пагубнаго пути, на который онъ вступилъ въ послѣднее время, предсказывая, что излишнія заботы о внѣшней обстановкѣ низведутъ сценическое искусство на степень исключительно внѣшнихъ зрѣлищъ, ничего общаго съ задачами искусства не имѣющихъ, предназначенныхъ для развлеченія празднаго, пресыщеннаго и скучающаго зрителя. Сарсе пошелъ еще дальше: онъ находилъ, что какъ бы хороша ни была игра актеровъ, значеніе ея непремѣнно уменьшится, если зритель, вмѣсто того, чтобы сосредоточить на ней все свое вниманіе, будетъ отвлекаемъ оцѣнкою деталей обстановки, хотя бы эти детали были въ полномъ соотвѣтствіи съ содержаніемъ пьесы— съ намѣреніями автора. Въ поясненіе своей мысли, онъ разсказалъ слѣдующій анекдотъ: однажды онъ сидѣлъ на представленіи знаменитой драмы А. Дюма «La dame aux camélias» въ «Comédie Française»; въ 5-мъ актѣ, его знакомый, сидѣвшій съ нимъ рядомъ, обратилъ его вниманіе на необыкновенную тщательность и обдуманность всѣхъ мелочей обстановки сцены. Замѣтьте, сказалъ онъ, на каминѣ нѣтъ уже никакихъ украшеній: очевидно все заложено бѣдной Маргаритой, умирающей чуть не въ нуждѣ; какъ все хорошо обдумано и исполнено режиссеромъ сцены.—«Я нахожу, что, напротивъ, режиссеръ очень дурно сдѣлалъ, отвѣчалъ Сарсе, заставивъ васъ обратить вниманіе на такую мелочь въ то время, когда передъ вами проходитъ одинъ изъ важнѣйшихъ моментовъ драмы».

Этотъ аргументъ, на который любятъ указывать противники обстановки, по нашему мнѣнію, ровно ничего не доказываетъ. Конечно, очень дурно разсматривать камины въ то время, когда героиня умираетъ на сценѣ, какъ и вообще очень дурно невнимательно смотрѣть на что-нибудь, что заслуживаетъ вниманія. Неоспоримо, что не слѣдуетъ подражать сосѣду г. Сарсе, развлекавшемуся пустяками, но мы все-таки не видимъ вины режиссера, обставившаго сцену, сообразно положенію и выводамъ, сдѣланнымъ имъ изъ авторскаго замысла и плана. Если детали тщательной обстановки способны разсѣевать вниманіе зрителей, то это происходитъ только отъ новизны явленія, отъ исключительности такихъ тщательныхъ постановокъ, свойственныхъ лишь нѣкоторымъ театрамъ или труппамъ. Еслибы такіе пріемы сценической практики стали явленіемъ общимъ, заурядным, то навѣрно вниманіе зрителя не приковывалось бы къ нимъ такъ сильно, продолжительно и неумѣстно;

они составляли бы тотъ необходимый фонъ картины, безъ котораго зритель не мòгъ бы допустить представленія и напротивъ развлекался бы отсутствіемъ его, какъ еслибы теперь кому-нибудь изъ актеровъ вздумалось выйти во фракѣ среди римскихъ тогъ остальныхъ дѣйствующихъ лицъ. Свойства театральнаго представленія таковы, что всегда останется много условностей, съ которыми зрителю поневолѣ приходится мириться, какъ съ неизбѣжными на сценѣ. Чѣмъ болѣе этихъ несносныхъ, кричащихъ условностей, тѣмъ болѣе нужно чего-нибудь, что вознаграждало бы за нихъ. Игра Росси миритъ насъ съ убожествами и нелѣпостями его окружающихъ, но нельзя же увѣрять, что лучшаго антуража и не нужно или что болѣе вѣрная и тщательная обстановка вредила бы впечатлѣнію отъ талантливой игры артиста. Та же игра Росси выиграла бы еще болѣе, еслибы ничто не возмущало нашего вкуса въ остальномъ, а напротивъ — мы могли бы съ большимъ спокойствіемъ сосредоточиться на главномъ, безъ заботы о необходимости на многое закрывать глаза, многое прощать, заботы неизбѣжной и конечно отнимающей частицу впечатлѣнія.

Заботы о вѣрности и тщательности постановки еще болѣе умѣстны и необходимы въ тѣхъ случаяхъ, когда требуется перенести воображеніе зрителя въ извѣстную чуждую ему сферу или историческую эпоху. Если событіе, составляющее суть пьесы, не будетъ представлено съ такою вѣрностью и живостію, что зритель не перенесется вполнѣ въ него, то многое останется для него непонятнымъ, непрочувствованнымъ, и цѣль автора недостигнутою. Понятно, что постановки историческихъ пьесъ, «костюмныхъ», какъ говорится, всегда вызывали заботы о возможной исторической точности и реальной правдѣ, и едва-ли теперь кто-нибудь рѣшится оспаривать необходимость этихъ условій, хотя было время въ XVIII вѣкѣ, когда всѣхъ героевъ Шекспира играли во французскихъ кафтанахъ и пудренныхъ парикахъ. Соблюденіе исторической точности признается вездѣ желательнымъ, степень же ея зависитъ только отъ большихъ или меньшихъ средствъ театра.

Такимъ образомъ, если мы признаемъ, что тщательная во всѣхъ деталяхъ, внѣшняя обстановка пьесъ не только не можетъ вредить цѣлямъ искусства, но помогаетъ имъ, то споръ возможенъ только о мѣрѣ заботливости на счетъ сценической иллюзіи, но не о принципѣ. Мѣру можно перейти во всемъ, въ чемъ угодно, и конечно никто не станетъ защищать режиссера, который вздумалъ бы выду-

мывать и сочинять детали постановки, не вытекающія изъ авторскаго плана, искажающія смыслъ сцены или не вяжущіяся со стилемъ и характеромъ пьесы. Подобные упреки никоимъ образомъ не могутъ быть обращены къ режиссеру Мейнингенской труппы, какъ и вообще эта труппа не могла быть обвинена въ какомъ-либо такомъ свойствѣ своихъ постановокъ, которыя въ другихъ труппахъ не практиковались бы въ большей или меньшей степени или не признавались бы законными и умѣстными въ принципѣ. Историческая точность вездѣ признается необходимою и соблюдается по мѣрѣ средствъ и возможности. Если мейнингенцы доводили тщательность своихъ историческихъ обстановокъ до точнаго воспроизведенія историческихъ оригиналовъ въ декораціяхъ, костюмахъ, аксессуарахъ, то это ни въ какомъ случаѣ не можетъ вредить художественнымъ цѣлямъ театра, и разслѣдованія нѣмецкихъ театральныхъ художниковъ подробностей своей и чужой старины какъ нельзя болѣе почтенны, давая высокій образецъ союза науки, знанія, съ искусствомъ, съ театромъ.

Не въ декораціяхъ, костюмахъ и аксессуарахъ было главное достоинство труппы герцога Мейнингейскаго, не во всемъ ихъ обстановочномъ багажѣ источникъ европейской извѣстности труппы. Декораціи у насъ пишутъ не менѣе талантливо наши прекрасные декораторы-художники; костюмы и аксессуары дѣлаются и у насъ по историческимъ источникамъ вѣрно, и по богатству, можетъ быть, даже и превышаютъ мейнингенскіе, наши артисты, взятые въ отдѣльности, могутъ быть даже талантливѣе мейнингенскихъ актеровъ—и все-таки того результата не получится, какой давала средняя труппа мейнингенцевъ. Дѣло не въ матеріалахъ, а въ способѣ распоряженія ими, и странно ставить въ вину людямъ то, что они съ меньшими средствами достигаютъ большихъ результатовъ. А каковы эти результаты — довольно вспомнить лишь нѣкоторыя изъ поставленныхъ ими въ оба пріѣзда пьесъ.

Въ оба пріѣзда въ Петербургъ, въ 1885 и въ 1890 годахъ, мейнингенская труппа исполнила, не считая остального, три пьесы Шекспира: («Юлій Цезарь», «Зимняя сказка», и «Венеціанскій купецъ») и восемь капитальныхъ пьесъ Шиллера: («Марія Стюартъ», «Вильгельмъ Телль», «Разбойники», трилогія «Валленштейнъ», «Орлеанская Дѣва», и «Заговоръ Фіеско»). Впечатлѣніе, произведенное этими представленіями, можетъ быть изложено съ трехъ сторонъ: 1) зритель присутствовалъ, какъ бы очевидецъ, при совершеніи

событій, послужившихъ сюжетомъ для созданія автора; 2) зрителю становилось яснымъ, какъ именно авторъ обращался съ матеріаломъ, сообразно особенностямъ своего дарованія, т. е. другими словами, стиль автора былъ выдержанъ рельефно и цѣльно, и 3) зритель видѣлъ цѣликомъ пьесу, а не отдѣльныя ея роли, исполненныя болѣе или менѣе талантливыми актерами.

Кто присутствовалъ на представленіяхъ мейнингенцевъ, тотъ, конечно, долго сохранитъ въ памяти, какъ передъ его глазами, съ полною иллюзіею дѣйствительныхъ событій, погибъ великій Цезарь, шумѣлъ и волновался римскій форумъ, закатилась военная звѣзда Валленштейна, Швейцарія свергла съ себя иноземное иго, и шла на казнь несчастная Марія. Въ живомъ, гармоническомъ дѣйствіи, мейнингенская труппа показала намъ, какъ авторъ обращается съ сюжетомъ, который дала ему исторія или современная ему эпоха. Всѣ особенности шекспировскаго творчества, его геніальныя оригинальности, его анахронизмы и смѣлые взмахи поэтической фантазіи, въ полной силѣ и яркости отразились въ постановкѣ и исполненіи мейнингенцевъ. «Зимняя Сказка» явилась передъ нашими глазами не только сказкой, но сказкой Шекспира, перенесшаго зрителя на крыльяхъ генія ко двору этого невѣдомаго короля Сициліи, царствовавшаго въ ту, извѣстную одному Шекспиру эпоху, когда рыцари ѣздили за совѣтами къ дельфійскому оракулу, и море омывало берега Богеміи.

Талантливое воспроизведеніе великихъ образовъ, конечно, оставляетъ въ душѣ зрителя сильное чувство, производитъ то именно впечатлѣніе, которое должно быть произведено задуманнымъ авторомъ лицомъ, какъ напримѣръ Лира въ исполненіи Росси, Отелло въ истолкованіи Ольриджа или Макбета въ игрѣ Сальвини; мы можемъ сказать, что, благодаря этимъ геніальнымъ художникамъ, мы видѣли, поняли и оцѣнили глубину и силу шекспировскихъ типовъ, но едва-ли мы видѣли эти трагедіи Шекспира, какъ цѣльныя пьесы. Въ исполненіи мейнингенской труппы мы не видѣли можетъ быть, полнаго олицетворенія еврея Шейлока, Іоанны д'Аркъ или королевы Маріи Стюартъ, но мы смѣло можемъ сказать, что видѣли пьесы Шекспира «Венеціанскій купецъ» и Шиллера «Орлеанскую Дѣву» и «Марію Стюартъ», видѣли эти пьесы цѣликомъ, со всѣми особенностями стиля ихъ авторовъ, въ живомъ, гармоническомъ дѣйствіи, гдѣ отдѣльныя роли, если и не выдавались талантомъ исполнителей, то соединялись въ одинъ звуч-

ный, согласный аккордъ, какъ въ хорошемъ оркестрѣ, гдѣ въ общей гармоніи не слышны отдѣльные голоса инструментовъ.

Мы договорились, наконецъ, до главнаго: сферы мейнингенцевъ, въ которой они пока не имѣютъ себѣ равныхъ, это—внѣшняя сторона общаго исполненія пьесъ. Насколько важна эта сторона сценическаго искусства—доказываетъ та полнота впечатлѣній, которую производила мейнингенская труппа, обратившая все свое вниманіе и усилія именно на эту сторону.

Подъ внѣшнею стороною общаго исполненія пьесъ мы понимаемъ не одну лишь матеріальную, обстановочную часть монтировки пьесы, но все, что образуется совокупностію сценической оптики и точнымъ соблюденіемъ сценической перспективы, достижимые путемъ режиссерскаго творчества и дисциплинированія исполнителей. Сценическая оптика имѣетъ свои законы, вытекающіе изъ сценическихъ условностей съ одной стороны и изъ отношенія сцены къ зрителю, какъ объекта его вниманія—съ другой; этимъ законамъ должны быть подчинены всѣ внѣшнія условія сценическаго исполненія, которыя непосредственно воспринимаются глазомъ и ухомъ зрителя, какъ-то: соотвѣтствующія декораціи, костюмъ, аксессуары и предметы обстановки, освѣщеніе и сценическіе эффекты, сопровождающіе дѣйствіе, позы и жесты дѣйствующихъ лицъ, группировка ихъ въ сценахъ, общія картины народныхъ массъ, движенія и переходы, чередованіе и согласованіе между собою репликъ въ общихъ сценахъ и т. д. Сценическою перспективой установляется та мѣра, въ которой каждый отдѣльный исполнитель участвуетъ въ общей задачѣ; ею регулируется даже степень интенсивности игры каждаго актера въ видахъ приведенія въ гармоническое цѣлое игры всѣхъ исполнителей, изъ которыхъ каждый долженъ сознательно занимать то мѣсто въ общемъ планѣ исполненія, какое авторомъ отведено его роли, соотвѣтственно ея значенію для достиженія общей цѣли пьесы. Задачи режиссерскаго творчества тѣмъ сложнѣе и глубже, чѣмъ болѣе режиссеру приходится угадывать намѣренія автора, дополнять дѣйствіе въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ авторъ не сдѣлалъ никакихъ указаній или ограничился легкими намеками. Такія дополненія должны строго соотвѣтствовать общему духу пьесы, занимая ровно столько мѣста, чтобы лишь дополнять автора, а не прибавлять своего къ его произведенію. Часто одинъ штрихъ, одно пятно, удачно положенное, освѣщаетъ цѣлую картину; такъ и въ сцени-

ческомъ исполненіи одна какая-либо деталь освѣщаетъ цѣлую сцену, дѣлаетъ понятнымъ то, что казалось неяснымъ или неполнымъ. Припомнимъ для примѣра исполненіе мейнингенской труппою «Лагеря Валленштейна», пиръ у Терцкаго или народной сцены на форумѣ передъ трупомъ Цезаря. Ни въ чтеніи, ни въ исполненіи на сценѣ до мейнингенцевъ, эти сцены не представляли для насъ тѣхъ реальныхъ сценическихъ красотъ, той осязательной правды и яркости, какія мы видѣли въ ихъ постановкѣ. «Юлій Цезарь», или «Лагерь Валленштейна», какъ пьесы, считались даже вещами «несценичными», но явилась мейнингенская труппа—«Ю. Цезарь» и «Лагерь» оказались пьесами замѣчательно яркими по реальности, вполнѣ понятными и «сценичными». Другой примѣръ: сколько ни ставилась на разныхъ сценахъ пьеса Шекспира «Венеціанскій купецъ», никогда память зрителя не сохраняла ничего, кромѣ образа Шейлока, кромѣ эпизода его неудавшейся кровожадной мести,—все остальное отходило на задній планъ, какъ что-то не важное, какія-то устарѣлыя прибавки, почти не нужныя,—и правду сказать, вездѣ почти все и вычеркивалось изъ пьесъ, что не относилось къ сценамъ Шейлока,—и изъ пьесы Шекспира выкраивался одинъ только эпизодъ, остальное же сокращалось и искажалось до такой степени, что многіе зрители наивно принимали Шейлока за венеціанскаго купца, давшаго имя пьесѣ, забывъ блѣдный образъ истиннаго купца—Антоніо. Въ постановкѣ мейнингенской труппы мы впервые видѣли всю пьесу Шекспира, съ ея двойною по обыкновенію интригою, съ поэтическими сценами Джессики, веселыми сценами Порціи, венеціанскою уличною жизнью и карнавальнымъ разгуломъ, составляющими такую прелестную раму для главныхъ перепетій пьесы.

Нельзя не удивляться тому режиссерскому творчеству, которое произвело эту метаморфозу, не исказивъ ни одной авторской мысли, не присочинивъ ничего лишняго или неумѣстнаго. А «сочинять» приходилось много. Надо было, напримѣръ, цѣликомъ создать картину римской площадной жизни и создать ее не только въ духѣ эпохи, но въ томъ духѣ, какъ Шекспиръ разработывалъ или понималъ эту эпоху, зачастую кутая въ классическія тоги современныхъ ему лондонскихъ горожанъ. Надо было дать картину лагерной жизни сборныхъ полчищъ Валленштейна, не затемняя главной мысли автора, не заслоняя подробностями главной нити Шиллеровскаго сюжета.

И вотъ небольшая толпа мелкихъ, «выходныхъ» актеровъ, ко-

торымъ внушены ихъ жесты, крики, движенія и переходы, освѣщаютъ собою цѣлую сцену, дѣлаютъ понятными, реально-правдивыми быстрыя, безумныя перемѣны въ настроеніи римской толпы, только что проклинавшей «обожаемаго» Цезаря, а потомъ сейчасъ-же рыдающей надъ его трупомъ и бѣгущей мстить его убійцамъ. Нѣмые статисты разыгрываютъ «разученную» сцену и, благодаря этимъ небольшимъ группамъ полудикихъ кроатовъ, улапъ, егерей, маркитантокъ и кирасировъ, томимыхъ скукой бездѣйствія, грубыхъ и поэтичныхъ въ своихъ лохмотьяхъ, лагерь Валленштейна, съ его сбродомъ, грабежами и воинскимъ духомъ бездомныхъ солдатъ 30-лѣтней войны,—этотъ геніальный прологъ къ высокой драмѣ,—становится понятнымъ, живымъ, «сценичнымъ». Однимъ какимъ-нибудь пятномъ освѣщена цѣлая картина, однимъ взмахомъ талантливой кисти выдвинуты такія красоты, которыхъ и не ожидалось. При всемъ этомъ ни одной лишней подробности, ничего, что всецѣло и строго не соотвѣтствовало бы общему духу пьесы; ничего, что хотя сколько-нибудь вредило бы общему плану, нарушало бы общую гармонію цѣлаго. Не исполнители, конечно, силою своего таланта «создали» эти подробности,—все это придумано, изучено и силою труда, знанія и художественнаго вкуса воплощено въ дѣйствіе. Знаніе и трудъ—вотъ ихъ могущественныя средства, которыми мейнингенская труппа достигла большихъ результатовъ, производящихъ на зрителя такое впечатлѣніе.

Для заурядпаго театральнаго зрителя, режиссерскій трудъ мало понятенъ и замѣтенъ. Ему кажется, что гости на пиру у Терцкаго иначе и не могутъ сидѣть, а слуги иначе и не могутъ прислуживать, какъ въ постановкѣ этой сцены мейнингенцами. Но кто ближе знакомъ со сценической техникой или кто самъ бывалъ на сценѣ, знаетъ—какое значеніе имѣетъ на подмосткахъ театра каждый шагъ, каждый поворотъ, и пойметъ, сколько труда надо положить для того, чтобы сцена пира была такъ проста, чтобы пиръ былъ такъ похожъ на дѣйствительный пиръ, а суета слугъ была дѣйствительной суетой. Кто не видалъ на сценахъ десятки разъ всевозможные пиры, оргіи и просто обѣды или ужины? Всегда они выходятъ чѣмъ-то фальшивымъ, вялымъ, неестественнымъ, а царящая на нихъ веселость—часто дѣланною, скучною, жалкою. А между тѣмъ въ этихъ сценахъ принимали участіе иногда и очень крупныя дарованія, не чета статистамъ мейнингенской труппы (напр. ужины въ «La dame aux camélias», «Les filles de marbre»

и др.). У мейнингенцевъ же картина пира поразительна по реальности, а каждый шагъ слуги, пажа, каждый взрывъ хохота обдуманъ, заученъ и испробованъ заранѣе. Убѣдиться въ этомъ можетъ всякій, кто въ разное время или на разныхъ сценахъ видѣлъ мейнингенскія гастроли; каждый пажъ въ сценѣ пира наливалъ вино тому же гостю, какъ это онъ дѣлалъ у насъ въ Петербургѣ, и генералъ Тифенбахъ садился верхомъ на тотъ же стулъ и при той же репликѣ, какъ это дѣлалось на сценѣ Александринскаго театра въ 1885 году, и въ 1890-мъ, и дѣлалось всегда и вездѣ, сотни разъ, гдѣ и когда ни играла труппа. И такъ разучена каждая пьеса! Каждому статисту (а ихъ не мало въ сложныхъ постановкахъ) нужно сдѣлать роль, показать ее, разучить, согласовать съ другими и пр. и пр. Понятно, какого громаднаго труда требуютъ такія постановки, какими славилась эта труппа.

Здѣсь кстати будетъ коснуться еще одного нареканія на мейнингенскую труппу. Въ театральныхъ кружкахъ, особенно среди нашихъ русскихъ актеровъ, мнѣ случалось не разъ слышать мнѣніе, что строгая заученность каждаго шага, точная исполнительность режиссерскихъ указаній дисциплинированными актерами мейнингенской труппы лишаетъ актера всякой самостоятельности, отнимаетъ у него всякую иниціативу, обращая его въ автомата и что поэтому ни одинъ уважающій себя артистъ, сознающій въ себѣ присутствіе дарованія, не пойдетъ служить въ труппу, находящуюся подъ такимъ деспотическимъ господствомъ режиссера. Не знаю, дѣйствительно ли нѣмецкіе актеры избѣгали поступленія въ труппу герцога Мейнингенскаго (хотя и сильно сомнѣваюсь въ томъ), но ясно, что опасенія за самостоятельность актерскаго дарованія подъ строгою ферулой режиссера основано или на незнаніи, или на недоразумѣніи. На всѣхъ образцовыхъ сценахъ Запада, начиная съ «Дома Мольера», постановка новыхъ пьесъ, совокупными усиліями артистовъ, режиссера или директора театра и авторовъ пьесъ, предусматриваетъ всѣ мельчайшія подробности исполненія, намѣчая всѣ движенія, переходы, часто жесты и позы; все это образуетъ ту «mise en scène», которая прилагается къ тексту пьесы и при послѣдующихъ постановкахъ или возобновленіяхъ пьесы служитъ точнымъ и строго соблюдаемымъ руководствомъ, какъ планъ, превосходство котораго предъ всякими самовольными толкованіями гарантировано тщательнымъ совокупнымъ трудомъ авторовъ и талантливыхъ первоначальныхъ «создателей» ролей,—и никому еще изъ талантливѣйшихъ ак-

Научная библиотека Уральского Госуниверситета г. Свердловск

370410

теровъ такія указанія mise en scène рукъ не вязали и талантъ ихъ не придавливали, а напротивъ служили къ образованію традицій, придающихъ устойчивость сценическимъ пріемамъ, оберегающихъ отъ искаженія великія произведенія театра и служащихъ школою для послѣдующихъ актерскихъ поколѣній. Только въ средѣ актеровъ, не признающихъ ни школы, ни традицій, ни уваженія къ авторскимъ намѣреніямъ, и возможны опасенія, подобныя высказанному. Актеръ не долженъ забывать, что онъ исполнитель чужаго замысла, и какъ бы точно ни были очерчены границы его дѣйствій, для истиннаго таланта всегда останется обширное поле дѣйствія въ этихъ границахъ и полный просторъ для проявленія дарованія.

Возвращаясь къ особенностямъ режиссерскаго участія въ исполненіи мейнингенской труппы, замѣтимъ, что какъ ни велико значеніе труда режиссера, но одного труда все-таки было бы мало. Приходится ставить историческія пьесы классическаго репертуара: какой запасъ знанія, сколько кропотливаго изученія и автора, и эпохи, и всѣхъ ея подробностей нужно для такой образцовой постановки! Не всегда можно найти въ литературѣ и музеяхъ готовый матеріалъ для воспроизведенія на сценѣ; часто приходится дѣлать изысканія, разслѣдованія, а для этого надо умѣть обращаться съ научнымъ и историческимъ матеріаломъ; нужно обширное общее и художественное образованіе; наконецъ, ни трудъ, ни знаніе, сами по себѣ, еще не достаточны для художественной постановки великихъ произведеній: нужно умѣть примѣнить свои знанія, надо обладать художественнымъ чувствомъ и вкусомъ, который руководилъ бы трудомъ. Художественный вкусъ уже условіе чисто субъективное, имъ надо быть одареннымъ, какъ талантомъ, тогда какъ знаніе и трудъ зависятъ вполнѣ отъ человѣческой воли. Художественный вкусъ является главнымъ стимуломъ режиссерскаго творчества, нашедшаго себѣ такое обширное поле въ задачахъ и стремленіяхъ мейнингенской труппы. Эта художественность вкуса проявлялась не только въ общемъ стилѣ постановокъ (какъ, напримѣръ въ «Преціозѣ», гдѣ весь характеръ постановки и исполненія гармонировалъ съ манернымъ, поэтически-сантиментальнымъ романтизмомъ Вольфа и Вебера), но и въ самыхъ мелочныхъ подробностяхъ постановки.

Напримѣръ, каждый изъ костюмовъ «Зимней Сказки» или «Венеціанскаго купца» въ отдѣльности можно найти на картинахъ старыхъ мастеровъ венеціанской школы, но выбрать ихъ, собрать въ

одну картину, съ полнымъ соблюденіемъ художественной гармоніи, могло только артистическое чувство режиссера. Каждая комната замка Валленштейна, каждый стулъ, каждая драпировка во дворцѣ Порціи, каждая мелочь полны художественной продуманности, красоты, вкуса. Еслибъ можно было среди хода пьесы, какимъ-нибудь волшебствомъ, сдѣлать недвижимыми мейнингенскихъ актеровъ, то въ какой бы моментъ пьесы ни застало окаменѣніе—получилась бы вполнѣ цѣльная историческая или жанровая мастерская картина, вся, отъ позъ и группировки дѣйствующихъ лицъ до мелочныхъ деталей фона картины, строго художественная, вѣрная и удовлетворяющая самымъ строгимъ требованіямъ. Вотъ почему исполненіе мейнингенцевъ,—помимо того, что давало наслажденіе всею пьесою, какъ однимъ цѣлымъ,—производило эстетическое удовлетвореніе, безъ шокирующаго диссонанса въ мелочахъ, подобное тому, какое вы выносите изъ посѣщенія какой-нибудь художественной сокровищницы, гдѣ все дышетъ искусствомъ поэзіей и красотою.

Невольно напрашивается вопросъ: возможно ли у насъ созданіе театра по образцу мейнингенскаго, явилось ли бы желаніе и твердое намѣреніе сдѣлать что-либо подобное? Въ Германіи множество талантливыхъ людей посвятило много усидчиваго труда на разработку своей и чужой исторической старины. Художественная критика міровой драматической литературы находила тамъ глубокихъ знатоковъ. Предметы искусства съ любовью и стараніемъ собираются и хранятся людьми, создавшими такіе художественные центры, какъ Мюнхенъ, Дрезденъ и Лейпцигъ. На такой почвѣ понятны быстрые результаты усилій герцога Мейнингенскаго, и не удивительно, что онъ нашелъ себѣ такого помощника какъ г. Кронекъ—директоръ и режиссеръ его труппы. Цѣнныя качества, показанныя намъ мейнингенцами—суть продуктъ общаго артистическаго развитія той среды, въ которой образовалась такая сцена, и Кронеки могутъ появляться только на почвѣ, разработанной усиліями многихъ лицъ и многихъ лѣтъ. Неоспоримо, что и у насъ нѣтъ недостатка въ талантливыхъ людяхъ, обладающихъ и вкусомъ, и художественнымъ чувствомъ; но такихъ, которые сумѣли бы приложить свой вкусъ къ условіямъ сценической оптики,—отыскать трудно; для нихъ это путь еще новый, на который нашъ театръ, до сихъ поръ, серьезно еще и не вступалъ.

Еслибы мейнингенскія гастроли показали только, что безукориз-

ненная постановка на сценѣ самыхъ сложныхъ пьесъ вовсе не зависитъ отъ количества ассигнуемыхъ на нее денегъ и что труппа крошечнаго герцогства, составленная изъ артистовъ заурядныхъ способностей, можетъ своимъ исполненіемъ доставить истинно художественное наслажденіе,—то уже это одно назидательно и достойно изученія. Если же вникнуть въ силу знанія, труда и общихъ дружныхъ усилій, направленныхъ къ главной цѣли — гармоничному, цѣльному, общему воспроизведенію пьесъ,—то, можетъ быть найдется что-нибудь, чему стоитъ поучиться и нашимъ артистамъ, и публикѣ, и театральной критикѣ, отложивъ въ сторону на этотъ разъ, высокомѣрную увѣренность, что «насъ ничѣмъ не удивишь».

II.

Французскій Гамлетъ.

Да не подумаютъ читатели, что, ставя имя датскаго принца въ заголовкѣ моей настоящей статьи, я слѣдую общей «гамлетоманіи», охватившей въ послѣднее время наши театральныя и газетныя сферы и уступающей развѣ только одной инфлуенцѣ въ силѣ и заразительности *). Въ продолженіи какихъ-нибудь двухъ мѣсяцевъ, столько безвкуснаго, нелѣпаго и невѣжественнаго было обнаружено у насъ сразу, и подсудимыми-исполнителями, и судьями-истолкователями, что отъ одного воспоминанія объ этомъ послѣднемъ появленіи шекспировскаго героя на русскихъ сценахъ и въ русскихъ газетахъ можетъ пропасть всякая охота говорить объ этомъ величайшемъ созданіи драматической поэзіи. И если я беру смѣлость утруждать вниманіе читателей все тѣмъ же вопросомъ, то меня вынуждаетъ къ тому кое-что совсѣмъ новое, что появилось во взглядахъ на шекспировское творчество во французской литературѣ нашихъ дней, и на что нельзя не указать, въ виду весьма распространеннаго мнѣнія—что французы, въ Шекспирѣ вообще и въ Гамлетѣ въ частности, ничего не понимаютъ,

Раньше, однакоже, чѣмъ познакомить съ сущностію воззрѣній современныхъ французскихъ писателей реальнаго направленія, однимъ изъ представителей котораго признается авторъ недавно появившейся статьи «Истинный Гамлетъ» Генрихъ Беккъ (Henry Becque), написавшій столь извѣстные пьесы, какъ «Les corbeaux» и «La parisienne»,—мнѣ хотѣлось бы указать въ бѣгломъ очеркѣ судьбу шекспировскихъ твореній во Франціи и отношеніе къ нимъ въ эпохи господства ложно-классицизма XVIII-го и романтизма

*) Писано въ Ноябрѣ 1891 года. *Примѣч. автора.*

XIX-го столѣтій. Мнѣ кажется, что воззрѣнія этихъ школъ, въ совокупности съ реальными взглядами Бекка, уяснятъ во многомъ причину существующаго противъ французской оцѣнки Шекспира предубѣжденія и дадутъ возможность сдѣлать болѣе обоснованный выводъ—правильно оно или нѣтъ.

Знакомство Франціи съ Шекспиромъ началось съ первыхъ же лѣтъ XVIII вѣка. Бойе (Boyer) цитировалъ Шекспира въ своей англійской грамматикѣ 1700 г. и писалъ, что въ «Шекспирѣ есть нѣчто Софокловское и Эсхиловское». Въ 1715 г. въ Парижѣ появился переводъ книги Колліера, сдѣланный Курбевилемъ «Критика англійскаго театра сравнительно съ театромъ Аѳинъ, Рима и Франціи». Детушъ перевелъ нѣсколько сценъ изъ «Бури» и написалъ пьесу въ подражаніе «Тимону аѳинскому» Шекспира; наконецъ масса французской публики познакомилась съ Шекспиромъ благодаря «Lettres philosophiques» Вольтера, написаннымъ въ 1726 и 1727 гг. и вышедшимъ въ 1734 г.

Авторитетность Вольтера, смотрѣвшаго на творенія Шекспира, какъ на «навозную кучу», въ которой попадаются жемчужины, безъ труда привила французамъ взглядъ на Шекспира, какъ на геніальнаго варвара—этотъ взглядъ укоренился надолго и такъ прочно, что слѣды его обнаруживаются въ критическихъ воззрѣніяхъ и позднѣйшихъ эпохъ.

Свое мнѣніе о Гамлетѣ Вольтеръ высказалъ въ предисловіи къ трагедіи «Семирамида», гдѣ между, прочимъ онъ говоритъ слѣдующее: «Я, конечно, далекъ отъ того, чтобы во всемъ оправдывать Гамлета; это—грубая, варварская пьеса, которую освистала бы чернь во Франціи и въ Италіи. Во второмъ актѣ Гамлетъ сходитъ съума, а его возлюбленная сходитъ съума въ третьемъ; принцъ убиваетъ отца своей возлюбленной, полагая, что убиваетъ крысу, а героиня бросается въ рѣку. На сценѣ копаютъ ей могилу, могильщики перекидываются достойными ихъ остротами, держа въ рукахъ черепа; принцъ Гамлетъ отвѣчаетъ на ихъ сальности сальностями еще болѣе отвратительными. Въ это время одинъ изъ актеровъ завоевываетъ Польшу. Гамлетъ, его мать, его вотчимъ пьютъ на сценѣ вмѣстѣ; за столомъ они поютъ, ссорятся, вступаютъ въ драку и умерщвляютъ другъ друга. Читая его, кажется, будто это сочиненіе есть плодъ воображенія дикаго пьяницы. Но среди этихъ грубыхъ неправильностей, дѣлающихъ даже и теперь англійскую драматическую литературу столь нелѣпой и первобытной, въ Гам-

летѣ встрѣчаются, вслѣдствіе еще большей странности, самыя возвышенныя черты, достойныя самыхъ великихъ геніевъ. Природа точно собрала въ головѣ Шекспира все то, что только можно вообразить себѣ самаго сильнаго и великаго, а также и все то, что безумная грубость имѣетъ самаго нелѣпаго и отвратительнаго».

По справедливому замѣчанію В. В. Чуйко *), положеніе, что Шекспиръ — необыкновенно талантливый варваръ, исповѣдуется французами отчасти и до сихъ поръ, маскируясь различнымъ образомъ. Дидро сравнивалъ Шекспира «со статуей св. Христофора, почти безформенной и необдѣланной, но до такой степени колоссальной, что величайшіе поэты, не наклоняясь, пройдутъ между ея ногъ». Викторъ Гюго пишетъ: «Шекспировская драма имѣетъ какой-то лихорадочный ритмъ, отъ нея дѣлается головокруженіе. Дикій пьяница, сказалъ Вольтеръ. Пусть такъ. Онъ дикъ, какъ дикъ дѣвственный лѣсъ; онъ пьянъ, какъ пьяно безбрежное море». Даже Тэнъ, не смотря на свою критическую чуткость, примыкаетъ къ этимъ взглядамъ. Мы увидимъ, что не только поименованные представители псевдо-классицизма и романтизма, да и современные реалисты въ родѣ Бекка, не могутъ еще вполнѣ освободиться отъ воззрѣній, посѣянныхъ Вольтеромъ.

Защищая традиціи французскаго драматическаго искусства и высказывая столь рѣзкія и пристрастныя сужденія о творчествѣ Шекспира, Вольтеръ, однакоже, и на себѣ испытывалъ вліяніе мощнаго англійскаго генія. Онъ вдохновлялся шекспировскимъ «Юліемъ Цезаремъ» въ «Брутѣ» и въ «Смерти Цезаря», «Отелло» породилъ «Заиру» и «Гамлетъ»—«Ерифила». Подъ вліяніемъ Шекспира, Вольтеръ старался водворить во Франціи историческую и національную трагедію, и благодаря ему, расширивъ рамки псевдо-классической трагедіи, пошелъ далѣе формъ Корнеля и Расина. «Онъ первый, говоритъ г. Чуйко, ввелъ романтическій элементъ въ трагедію и, такимъ образомъ, можетъ считаться родоначальникомъ, хотя и не смѣлымъ и очень осторожнымъ, французскаго романтизма». Реформа Вольтера подточила въ корню псевдо-классическую трагедію, и она начала постепенно падать до тѣхъ поръ, когда «Hernani» В. Гюго нанесъ ей окончательный ударъ. Все это сдѣлалъ Вольтеръ благодаря Шекспиру.

---

*) В. В. Чуйко «Шекспиръ, его жизнь и произведенія» изд. Суворина. Спб. 1889 г. глава XIV.

Конечно, все это случилось помимо желанія Вольтера, который и не предвидѣлъ послѣдствій своихъ нововведеній. Съ своей стороны онъ дѣлалъ все возможное, чтобы противодѣйствовать популярности Шекспира во Франціи и когда, несмотря на его старанія, Шекспиръ начинаетъ завоевывать вниманіе французовъ, когда вслѣдъ за переводомъ Делапласа, въ 1776 году начали появляться переводы Летурнера, субсидированные самимъ королемъ, Вольтеръ, почти на одрѣ смерти, протестовалъ еще разъ знаменитымъ письмомъ, прочтеннымъ въ засѣданіи Академіи Д'Аламберомъ. Но и этимъ движеніе въ пользу Шекспира не остановилось. Преемникъ Вольтера по Академіи Дюсси передѣлываетъ для французской сцены «Гамлета», «Ромео и Джульету», «Короля Лира» и «Макбета». Разумѣется, этотъ передѣланный Шекспиръ является совсѣмъ инымъ, «познакомившимся съ этикетомъ версальскаго двора, прочитавшимъ энциклопедію, послѣдователемъ Жанъ-Жака Руссо, Шекспиромъ элегантнымъ, получившимъ придворное воспитаніе, чувствительнымъ. Но мало-по-малу этотъ переодѣтый Шекспиръ уступаетъ мѣсто настоящему и когда послѣ революціи и наполеоновскихъ войнъ, французская литература возрождается, то оказывается, что дѣло Шекспира во Франціи окончательно выиграно и что вокругъ его имени возникаетъ рѣшительная борьба, между классиками и романтиками, борьба, ознаменовавшая собою начало XIX столѣтія» *).

Такимъ образомъ крайнее и пристрастное мнѣніе Вольтера, поддержанное смутными взглядами Дидро, В. Гюго и др., въ соединеніи съ малоудачными и во всякомъ случаѣ произвольными передѣлками Дюсси и позднѣйшею передѣлкою Гамлета, совершенною Александромъ Дюма (отцемъ) и Полемъ Мерисомъ (1847), были причиною того, что нѣмецкая, а за нею и наша критика отвергли компетентность французовъ въ пониманіи Гамлета и вообще Шекспировскихъ твореній.

Повторяя вслѣдъ за нѣмцами, что французы ничего въ «Гамлетѣ» не понимаютъ, и указывая въ доказательство этого на возобновленіе въ послѣдніе годы (1886) передѣлки Дюма и Мериса на сценѣ «Comédie Française», мы забываемъ прежде всего, что у насъ «Гамлетъ» подвергался совершенно той же участи. Передѣлки Сумарокова и Висковатова могутъ смѣло поспорить съ передѣлками Дюсси, а перлы невѣжественныхъ толкованій при исполненіи

*) Чуйко, стр. 588.

«Гамлета», хотя и по точнымъ переводамъ мало, въ чемъ уступаютъ нелѣпостямъ Дюма и Мериса. И все-таки никто не можетъ, сказать и никто въ особенности не сознается, что мы ничего не понимаемъ въ «Гамлетѣ» и о Шекспирѣ не должны бы и разсуждать.

Съ другой стороны, насколько въ массѣ популярно мнѣніе о некомпетентности французовъ въ пониманіи «Гамлета» и насколько намъ извѣстны искаженія этого характера, допущенныя на французской сценѣ, настолько же мало распространено знаніе серьезныхъ французскихъ комментаторовъ, о которыхъ рѣдко когда и упоминается, тогда какъ имена Гервинуса, Шлегеля и другихъ нѣмецкихъ изслѣдователей Шекспира у всѣхъ въ памяти.

Между тѣмъ, серьезное отношеніе къ шекспировскому творчеству и оцѣнка геніальнаго образа Гамлета обнаружилась во французской литературѣ уже съ давняго времени.

Исправивъ переводы Летурнера, приведя ихъ къ большей точности съ оригиналами, Гизо издалъ въ 1821 году сочиненія Шекспира въ 13 томахъ. Въ предисловіи къ переводу «Гамлета», Гизо хотя еще и не вполнѣ забылъ критиковъ XVIII вѣка, и отражаетъ романтизмъ своей эпохи, но установляетъ взглядъ на характеръ Гамлета, какъ на глубочайшее и вмѣстѣ съ тѣмъ тончайшее изображеніе души человѣческой, восхищаясь всей трагедіей, какъ геніальной жизненной философіей, резюмированной въ сильныхъ и правдивыхъ чертахъ. «Душевная слабость Гамлета, говоритъ онъ, безпорядочность его мыслей, проистекаетъ болѣе отъ недостатковъ человѣческой природы, чѣмъ отъ недостатковъ и пороковъ его личнаго характера. Да и всѣ остальныя дѣйствующія лица пьесы, силы и способности коихъ не подточены размышленіемъ, которыя находятся въ полномъ обладаніи своего разума, не лучше Гамлета достигаютъ поставленныхъ ими предъ собой цѣлей; ихъ житейская мудрость не даетъ имъ никакого преимущества, и эти практическіе люди не идутъ дальше того, кто живетъ въ мірѣ теорій. Въ этомъ именно и заключается главная мысль пьесы. Каждая сцена, еще сильнѣе, чѣмъ каждое лицо, имѣетъ цѣлью показать всю ничтожность и тщету человѣческихъ начинаній. Можно подумать, что даже весь ходъ дѣйствія основанъ на идеѣ скептицизма. Здѣсь нѣтъ событій, предуготованныхъ и предусмотрѣнныхъ волею, проницательностью или страстями людей; здѣсь нѣтъ также и руководящей нити рока, приводящаго дѣянія людей къ цѣлямъ противуположнымъ

ихъ волѣ, какъ въ античной трагедіи; здѣсь нѣтъ и свободной человѣческой воли, проявляющейся во всей своей силѣ, но обреченной все-таки слѣдовать путями, предназначенными судьбой, какъ въ «Макбетѣ». Не провидѣніе, а чистая случайность влечетъ одно событіе за другимъ, безъ всякаго замѣтнаго направленія, внѣ какой бы ни было нравственной цѣли. Порочные, правда, наказаны, но наказаны случайно, и никакая неизбѣжность или связь между наказаніемъ и виной не указываетъ на участіе божественной карающей руки. Безвинные поглощены въ общей гибели съ виновными. Единство общей мысли и замысла, приводящихъ къ недовѣрію, къ сомнѣніямъ предо всѣми дѣяніями и событіями этого міра, допускало или, лучше сказать, требовало такого изумительнаго разнообразія сценъ, слѣдующихъ одна за другою, безъ непосредственной внутренней связи между ними, но приводящихъ разными средствами къ одному и тому же заключенію: «что значимъ мы здѣсь?» — таковъ моральный выводъ, поставленный въ концѣ каждой сцены. Шекспиръ перебираетъ такимъ образомъ почти всѣ стороны человѣческой жизни и на все смотритъ этимъ грустнымъ взглядомъ. Нравственное состояніе, въ которое приводитъ эта трагедія, носитъ тоже характеръ чего-то неопредѣленнаго, удручающаго. Сомнѣніемъ проникнуты всѣ части пьесы, и оно же лежитъ гнетомъ и въ ея развязкѣ» *).

Позднѣе, въ 1858 году, вышелъ новый переводъ произведеній Шекспира, превосходно сдѣланный прямо съ подлинниковъ сыномъ великаго поэта—Франсуа Гюго. Въ замѣчательно изящномъ по стилю предисловіи къ «Гамлету», озаглавленномъ «Два Гамлета», Франсуа Гюго раздѣляетъ взглядъ Гетевскаго Вильгельма Мейстера на Гамлета, какъ на изображеніе души, обреченной на большое дѣло, но не могущей его исполнить, но причины такого безсилія онъ видитъ иныя. «Въ моихъ глазахъ Гамлетъ, говоритъ Гюго, не внѣшній, но глубокій умъ, не придворный, а мизантропъ; не принцъ, а больше принца—мыслитель. Его занимаютъ не мелкія дѣлишки, а вѣковыя задачи: быть, или не быть, вотъ въ чемъ вопросъ! Въ своихъ непрерывныхъ мечтаніяхъ онъ потерялъ изъ виду конечное и смотритъ въ безпредѣльное. Онъ непрестанно созерцаетъ эту громадную силу природы, которую люди зовутъ то провидѣніемъ, то случаемъ, чувствуетъ себя подавленнымъ этой силой, отказывается отъ собственнаго *я*, отрекается отъ своей воли и является фаталистомъ... Гамлетъ

*) Томъ I, стр. 169—176.

считаетъ себя господиномъ своей судьбы не больше, чѣмъ воробей. И этому пассивному существу выпадаетъ на долю убить тирана! Вотъ откуда всѣ колебанія, сомнѣнія, внутреннія препятствія, при которыхъ мы присутствуемъ. Шекспиръ сдѣлалъ изъ Гамлета мстителя—фаталиста. Эта борьба воли съ велѣніемъ судьбы—не только исторія одного Гамлета, но исторія всѣхъ и каждаго; это моя и ваша жизнь; это жизнь нашихъ предковъ и потомковъ; вотъ почему твореніе Шекспира вѣковѣчно» *).

Такимъ образомъ, Франсуа Гюго во многомъ сходится съ воззрѣніями на Гамлета Гизо и только полнѣе его отражаетъ взгляды романтиковъ, къ которымъ тяготѣли его симпатіи. Въ сущности, ни тотъ, ни другой еще не чувствуютъ себя свободнымъ отъ точки зрѣнія XVIII вѣка, и уклоненія отъ этого взгляда обнаруживаются во Франціи позднѣе, подъ вліяніемъ нѣмецкихъ идей, причемъ французы, воспринявшіе эти идеи, какъ напримѣръ Монтегю и Мезьеръ, гораздо трезвѣе нѣмцевъ въ своихъ эстетическихъ выводахъ.

Монтегю отрицаетъ слабость воли у Гамлета, приписывая его колебанія и нерѣшительность философскимъ и этическимъ взглядамъ датскаго принца. Не потому Гамлетъ не приводитъ въ исполненіе завѣщанную ему призракомъ месть, что не чувствуетъ въ себѣ достаточной для того силы, а потому, что въ его глазахъ эта месть безнравственна и безцѣльна.

По мнѣнію Мезьера: «Гамлетъ принадлежитъ къ тому разряду мрачныхъ умовъ, которые схватываютъ только дурную сторону вещей въ жизни; меланхолическій темпераментъ и слишкомъ живая проницательность дѣлаютъ ихъ болѣе чувствительными ко злу, которымъ надѣлена наша природа, нежели къ благамъ, выпадающимъ на долю людей. Эти романтическіе герои смолоду начинаютъ смотрѣть на жизнь съ ироническимъ презрѣніемъ или съ глубокимъ отчаяніемъ; разочарованные во всемъ, еще не успѣвъ даже извѣдать на себѣ несчастіе, они приносятъ въ жизненную борьбу способность страдать, но не силу, чтобы укротить свою тоску... Если бы Гамлету и не суждено было исполнить тяжелый долгъ, и тогда его карьера была бы коротка и несчастлива. Тѣнь отца не рѣшаетъ его судьбы, она уже давно была рѣшена; страшный призракъ даетъ лишь новое направленіе его размышленіямъ».

---

*) „Les deux Hamlet“ p. 64—66.

Трагизмъ положенія Гамлета и заключается, по толкованію Мезьера, въ противорѣчіи предстоящей ему задачи мести чувству честности и добродѣтели, осуждающимъ эту месть. «Гамлетъ испытываетъ именно такое точно чувство, какъ присяжные, которые готовятся произнести смертный приговоръ, основываясь на простыхъ подозрѣніяхъ». Онъ затягиваетъ положеніе, «онъ замедляетъ развязку въ силу своей добродѣтели... Еслибъ надо было унизить преступника строгими словами, краснорѣчіемъ и горечью упрековъ,—то эта роль была бы ему болѣе подъ стать. Онъ мститъ, какъ можетъ, не доходя до рѣшительнаго дѣйствія. Онъ желалъ бы, чтобъ событія пришли къ развязкѣ сами собой, безъ его участія, и это такъ и случается. Онъ отдается на произволъ судьбы, предоставляетъ року разрѣшить вопросъ, и рокъ его разрѣшаетъ. Дѣйствительно, въ послѣдней сценѣ все возбуждаетъ наше удивленіе, все неожиданно отъ начала до конца... Развѣ это не единственная развязка, подходящая къ характеру Гамлета? Смерть избавляетъ его отъ всѣхъ сомнѣній. Еслибъ онъ пережилъ свою мать и своего дядю, онъ непремѣнно лишилъ бы себя жизни».

«Сложный характеръ Гамлета какъ будто принадлежитъ современной жизни. Это мечтатель нашего времени, заброшенный поэтомъ въ героическій вѣкъ, гдѣ только рѣшительное дѣйствіе имѣетъ цѣну и гдѣ онъ остается ниже своей роли, потому что не умѣетъ дѣйствовать» *).

Приведенныя выдержки помогутъ намъ подмѣтить тѣ вліянія, которыхъ не избѣгъ реалистъ Беккъ въ своихъ взглядахъ на шекспировскую трагедію и ея героя. Нѣкоторая парадоксальность многихъ изъ его положеній и присущая Бекку рѣзкость тона не лишаютъ, однакоже, интереса этотъ наиболѣе современный этюдъ о Гамлетѣ.

Беккъ своеобразно подходитъ къ вопросу. Въ первыхъ же строкахъ онъ указываетъ свою исходную точку: при оцѣнкѣ безсмертной трагедіи Шекспира, изслѣдователи придаютъ слишкомъ мало значенія факту заимствованія ея изъ извѣстной хроники, упускаютъ изъ виду, что Шекспиръ прежде всего писалъ пьесу и что въ драматическомъ творчествѣ есть свои профессіональные пріемы, свои тайны искусства, заподозрить и открыть которыя могутъ только люди, знакомые съ процессомъ сочиненія пьесъ; однимъ словомъ,

*) Schakespeare. Ses oeuvres et ses critiques. Par. A. Mezières. 1882.

чтобы стать на настоящую точку зрѣнія, надо самому быть драматическимъ писателемъ.

Воздерживаясь отъ окончательныхъ выводовъ и оставляя открытымъ вопросъ: понимаютъ ли Гамлета французы—я приведу теперь въ извлеченіи статью Бекка, въ ея наиболѣе рельефныхъ или оригинальныхъ положеніяхъ.

«Нечего и говорить, что было бы очень пріятно имѣть разъясненія Гамлета, еслибъ они шли отъ самого Шекспира. Но онъ не писалъ предисловій. Какъ извѣстно, ни Шекспиръ, ни Мольеръ предисловій не писали; быть можетъ, они боялись въ созданныхъ ими лицахъ разоблачить или прикрасить самихъ себя. Имѣлъ ли Шекспиръ какое-нибудь сходство съ созданнымъ имъ лицомъ? Изобразилъ ли онъ себя самого въ страстныхъ мукахъ своей молодости и своихъ раннихъ философскихъ броженіяхъ? Встрѣтилъ ли онъ свой оригиналъ въ «Сиренѣ» среди поэтовъ и артистовъ? Или же онъ тогда же намѣтилъ того другаго принца, друга Фальстафа, столь же прекраснаго и ненормальнаго, котораго онъ долженъ былъ впослѣдствіи вывести на сцену? Былъ ли этотъ мощный образъ безсилія созданъ однимъ взмахомъ его генія или же онъ дошелъ до него понемногу, понуждаемый ходомъ содержанія пьесы, необходимостью восполнить отсрочки постоянно откладываемой мести? Что думалъ онъ самъ о безуміи Гамлета? Какъ смотрѣлъ онъ на всѣ тѣ приключенія, рѣшительные поступки, убійство, поединокъ, на которые отваживается Гамлетъ, глубокомысленный политикъ? Богъ знаетъ, можетъ быть Шекспиръ надѣялся, что театральный герой выручитъ отвлеченный образъ, на дѣлѣ же отвлеченный образъ спасъ театральнаго героя.

«Я знаю только одно. Я знаю, что Шекспиръ, читая одну хронику, нашелъ въ ней сюжетъ для пьесы; что онъ нашелъ тамъ нѣкоторыхъ дѣйствующихъ лицъ и нѣсколько подробностей. Больше я ничего не знаю и не хочу блуждать по сторонамъ.

«По первымъ же словамъ дѣйствующаго лица, по мысли о самоубійствѣ, которую онъ затѣмъ оставляетъ, мы уже знаемъ, съ кѣмъ имѣемъ дѣло. Это слабый, страдающій, придавленный. Онъ вопрошаетъ облака и гуляетъ по кладбищамъ; онъ человѣкъ міровой бездны, онъ разскажетъ намъ о своей великой скорби и не разъ будетъ говорить о ней; но еслибъ Гамлетъ ограничился только этимъ, то онъ скоро сдѣлался бы невыносимъ; Шекспиръ понимаетъ это и не допуститъ до этого. Онъ дѣлаетъ его сумашедшимъ,

онъ отымаетъ его у печали и сводитъ съ прямаго пути. Теперь эта скорбь будетъ выражаться въ иныхъ звукахъ, она преображается въ кипучій гнѣвъ, разящій всѣ обманчивые призраки любви, долга, величія, власти, гнѣвъ, обращающій въ ничто человѣческое безсиліе. Кто-то, не знаю, сказалъ: «Гамлетъ—это Экклезіастъ въ дѣйствіи»—въ такомъ случаѣ на землѣ ему дѣлать нечего; событія проходятъ мимо него, но онъ не принимаетъ въ нихъ участія; онъ скрещиваетъ руки на груди.

«Однако, Гамлетъ измѣняетъ себѣ, мы перестаемъ его понимать; онъ одинъ въ общемъ—и совершенно иной въ частностяхъ, онъ становится рѣшителенъ, энергиченъ, жестокъ. Минутами онъ убилъ бы всѣхъ, но—не Клавдія· Откуда происходятъ эти очевидныя и неоспоримыя противорѣчія? Чему приписать ихъ? Не разъ возбуждались эти вопросы, и много различныхъ толкованій служило имъ отвѣтомъ; какое же изъ нихъ настоящее? Настоящее объясненіе мы найдемъ, обратившись къ хроникѣ.

«Шекспиръ не былъ полнымъ хозяиномъ своей пьесы и не распоряжался вполнѣ свободно ея отдѣльными частями: тутъ онъ заимствуетъ, беретъ цѣликомъ, тамъ онъ измышляетъ. У него есть запасъ, изъ котораго онъ черпаетъ, но этотъ запасъ не согласуется съ его вымыслами, такъ сказать, разнится съ ними. Изъ человѣка дѣйствій, какого даетъ ему хроника, онъ сдѣлалъ человѣка-мечтателя и приписалъ ему тѣ же дѣйствія. Въ этомъ все дѣло, и это такъ просто и такъ вѣрно, что намъ не зачѣмъ искать какихъ-либо другихъ объясненій по сторонамъ.

«Къ чему это убіеніе Полонія? Шекспиръ нашелъ его въ хроникѣ и взялъ его оттуда. Зачѣмъ это путешествіе въ Англію и умерщвленіе королевскихъ посланцевъ? Шекспиръ нашелъ это въ хроникѣ и взялъ оттуда. Шекспиръ прежде всего искалъ пьесы и своего героя принудилъ уже слѣдовать тому общему плану, который имъ заимствованъ цѣликомъ. Вотъ отчего Гамлетъ оказался обезличеннымъ или, лучше сказать, двуличнымъ; онъ совершаетъ преступленія, на которыя онъ неспособенъ, преступленія—ничѣмъ не объяснимыя. Гг. Тэнъ и Монтегю увѣряютъ насъ, что въ этомъ сказался человѣкъ XVI вѣка. Оставьте, пожалуйста, вашего человѣка XVI вѣка! Мы не можемъ допустить, чтобы дѣйствующее лицо такъ, сразу облеклось въ черты своего вѣка; чтобы оно было лицомъ XVI столѣтія, когда нужно убивать статистовъ, и чтобы

оно не было лицомъ XVI столѣтія, когда нужно мстить за отца. Да и къ тому же мы знаемъ, что всѣ эти убійства, въ которыхъ узнается человѣкъ XVI вѣка, взяты изъ хроники XII столѣтія, передающей въ свою очередь разсказъ IX вѣка; во всей этой исторіи какъ видите, не мало вѣковъ!

«Замѣтимъ разъ навсегда: какъ только хроника не сковываетъ Гамлета, въ немъ нѣтъ ничего ни сложнаго, ни загадочнаго. Его отношенія къ Клавдію какъ нельзя болѣе ясны: онъ сколько возможно медлитъ раздѣлаться съ нимъ. Какъ онъ ни раскаявается, какъ ни коритъ себя за слабость—ничто не помогаетъ. И призракъ можетъ сколько угодно являться и сколько угодно повторять: «Помни же обо мнѣ; твоя рѣшимость слабѣетъ!» но и эти заклятія ни къ чему не ведутъ. Мы, очевидно, должны признать, что у Гамлета есть и характеръ, и послѣдовательность, что убійство ему, противно, что месть ему вовсе не улыбается, или же пусть намъ скажутъ откровенно, что смерть Клавдія нельзя допустить, потому что ею тотчасъ же и окончилась бы пьеса.

«Умопомѣшательство Гамлета служило предметомъ столькихъ комментаріевъ, что для того, чтобы придти къ какому нибудь заключенію, необходимо разсмотрѣть его особо и попристальнѣй.

«Извѣстно, что умопомѣшательство находится и въ хроникѣ,— и что изъ нея оно заимствовано и въ пьесу, но въ хроникѣ оно допустимо и понятно, въ пьесѣ же—ни то, ни другое. Гамлетъ ухватывается за него вдругъ, ни съ того, ни съ сего, послѣ своей встрѣчи съ тѣнью. Вернувшись къ товарищамъ, онъ требуетъ отъ нихъ сохраненія тайны: «какъ бы ни было непонятно и странно мое поведеніе, ибо можетъ статься, что я сочту нужнымъ облечь мои поступки въ причудливыя формы»; но Гамлетъ не высказывается яснѣе и не объясняетъ своихъ побужденій. Да въ сущности ихъ и нѣтъ, и нигдѣ не видно, чѣмъ его умопомѣшательство содѣйствуетъ его мести или обезпечиваетъ его безопасность.

«Даже болѣе: дѣйствующее лицо хроники, прикидываясь сумашедшимъ, дѣлаетъ это какъ нельзя болѣе добросовѣстно; оно позволяетъ себѣ крайнія и несомнѣнныя безумства. Можно ли сказать то же самое о Гамлетѣ? Едва-ли: нѣсколько словъ съ Полоніемъ, затѣмъ съ королемъ и двѣ-три реплики, очень не хитрыя, да и еще любезно ему подсказанныя—вотъ и все. Въ сущности Гамлетъ только разъ выказываетъ признаки сумашествія—это въ той маскарадной сценѣ у Офеліи, которая происходитъ не при насъ, и

о которой она разсказываетъ своему отцу. Шекспиръ довольствуется однимъ обозначеніемъ помѣшательства Гамлета. Онъ основательно расчитываетъ на Офелію: ее-то не трудно увѣрить, и она, конечно, не замедлитъ всѣхъ объ этомъ оповѣстить. Послѣ этого всѣми признано, что Гамлетъ сошелъ съ ума, но никто изъ дѣйствующихъ лицъ и не пытается серьезно убѣдиться въ этомъ. Самъ Гамлетъ не принимаетъ въ серьезъ свою роль: онъ плохо исполняетъ ее, да и не гонится за ея хорошимъ выполненіемъ.

«Самая крупная бѣда, которую надѣлало сумашествіе Гамлета, заключается въ воспроизведеніи его исполнителями роли на сценѣ. Въ сущности все дѣло сводится къ хроникѣ, къ сумашествію, значащемуся въ ней и сохраненному у Шекспира.

«Разсмотримъ ближе. Гамлетъ любилъ отца, котораго онъ утратилъ, и онъ его оплакиваетъ. Бракъ его матери какъ нельзя болѣе гнусенъ, и онъ его порицаетъ. Въ то же время онъ (и только онъ одинъ) заподозрѣваетъ преступленіе и преступника, его совершившаго. Подавленный и безсильный, онъ хочетъ вернуться въ Виттенбергъ къ университетской жизни, ему близкой и милой. До сихъ поръ, не правда ли, глубокая скорбь, выказываемая Гамлетомъ передъ нами, вполнѣ понятна и законна. Когда Гораціо разсказываетъ ему о появленіяхъ призрака, Гамлетъ очень спокойно принимаетъ эту вѣсть, хотя она и должна бы поразить и встревожить его еще сильнѣе. Явившись на террасу, онъ хладнокровенъ, какъ нельзя болѣе, и бесѣдуетъ съ Гораціо съ такимъ спокойствіемъ, что Шекспиръ влагаетъ ему въ уста цѣлую рѣчь противъ пьянства по адресу своихъ соотечественниковъ; никакой членъ общества трезвости не съумѣлъ бы выразиться лучше и яснѣй. Его обращеніе къ призраку (не особенно покладистому) содержитъ въ себѣ все, что нужно, и изложено очень искусно. Онъ имѣетъ полное основаніе вспылить на товарищей, когда тѣ хотятъ удержать его. Въ присутствіи тѣни онъ держитъ себя превосходно и, что́ съ нимъ рѣдко случается, сдерживаетъ свой языкъ: больше власти надъ собой отъ него невозможно и требовать.

«Безукоризненный съ тѣнью, что дѣлаетъ Гамлетъ, какъ только остается одинъ? онъ достаетъ записныя таблички и пишетъ: «моимъ лозунгомъ будетъ: прощай, прощай и помни обо мнѣ. Я поклялся въ томъ». Трудно найти человѣка, болѣе благоразумнаго, который лучше зналъ бы себя и владѣлъ собою до того, что принималъ предосторожности противъ самого себя.

«Можно ли сказать, что вслѣдъ за этимъ Гамлетъ, того и гляди, потеряетъ разсудокъ? Да почему же? Его товарищи его ищутъ, зовутъ; онъ откликается имъ моднымъ въ то время охотничьимъ возгласомъ. Все это доказываетъ скорѣе полное хладнокровіе, чѣмъ безумство. Товарищи находятъ его и начинаютъ распрашивать; можно думать, что при его всегдашней откровенности онъ все имъ и разскажетъ—ничуть не бывало: онъ сдерживаетъ себя, извиняется за свою скромность и взываетъ къ ихъ скромности и чести; да это сама мудрость!

«Правда, есть еще знаменитый «старый кротъ»! ну, такъ что же? Если въ этомъ мѣстѣ слова дѣйствительно довольно рѣзки и странны, то и признаемъ эти слова рѣзкими и странными—и больше ничего. Чему же тутъ удивляться, если у Шекспира, у этого нѣкогда пьянаго дикаря, нашлось два или три неудачныхъ выраженія? Надо имѣть въ виду всю сцену цѣликомъ, а она какъ нельзя болѣе понятна. Чего хочетъ Гамлетъ? Онъ хочетъ уменьшить значеніе призрака, не дать ему овладѣть своимъ разсудкомъ.—Какими средствами? Владѣя вполнѣ собою. И онъ владѣетъ собою вполнѣ, поставивши это своею цѣлью, и въ этихъ стараніяхъ своихъ доходитъ до крайности, до развязности; какъ ни странно покажется это выраженіе, но оно вѣрнѣе всего опредѣляетъ его поведеніе съ тѣнью. Эта развязность, выказываемая при самыхъ скорбныхъ обстоятельствахъ, производитъ впечатлѣніе жестокости, кощунства и отталкивающе на насъ дѣйствуетъ. Будьте увѣрены, что и самъ Гамлетъ сознаетъ свою вину, и когда послѣднее слово тѣни замерло, когда призракъ исчезъ, раскаяніе слышится въ прощальномъ воплѣ опечаленнаго сына: «о! успокойся, страждующая тѣнь!»

«Этотъ примѣръ умышленной развязности Гамлета далеко не единственный. У него ихъ не мало, и они почти постоянны. Взгляните на него во время театральнаго представленія: онъ поспѣваетъ быть и въ залѣ, и на сценѣ, и наблюдать за Клавдіемъ, и задирать актеровъ, и вдобавокъ конфузить еще и Офелію. Когда Клавдій удаляется, выдавъ свою виновность, Гамлетъ торжествуетъ; онъ сдѣлалъ опытъ, поставивъ пьесу, и опытъ удался. Имя Нерона готово сорваться съ его языка. Дѣйствительно Гамлетъ является виртуозомъ-комедьянтомъ, играющимъ постоянно, во всевозможныхъ положеніяхъ.

«Среди всѣхъ окружающихъ его преступныхъ и одержимыхъ,

лишь онъ одинъ владѣетъ собой, знаетъ себя и управляетъ собою. Онъ аргументируетъ при всякомъ удобномъ случаѣ и постоянно анализируетъ самого себя.

«И такъ, безуміе Гамлета не есть дѣйствительное, а лишь притворное, и то слабо, и ничѣмъ не вызываемое; тѣмъ не менѣе Шекспиръ сохранилъ его и сохранилъ въ интересахъ театральнаго сочинительства. Во-первыхъ, сумашествіе давало ему нить, къ которой онъ пристегивалъ всѣхъ своихъ дѣйствующихъ лицъ; во-вторыхъ, безуміе должно было придать его герою то движеніе, которое для него необходимо. Однимъ словомъ, это сумашествіе, возбудившее столько недоразумѣній въ критикѣ, столько разъ описанное, изученное и объясненное, непонятное для однихъ, роковое для другихъ, и пятое, и десятое—все это не болѣе, какъ театральный пріемъ, не что иное, какъ двигающій нервъ пьесы и форма, въ которую отлитъ характеръ Гамлета. Безъ этого пріема ничего бы не вышло; съ помощью его Шекспиръ свободно располагаетъ и сценой, и зрителями. Такимъ путемъ на карденной театральной террасѣ, въ сказочной обстановкѣ точно какой то комической оперы, Шекспиръ создалъ необычайный образъ, гибкій и подвижный: плаксу и мистификатора, поэта, философа, ненавистника женщинъ, крамольника, однимъ словомъ величайшаго въ мірѣ «богема» всѣхъ вѣковъ, вмѣстѣ взятыхъ.

«О Гамлетѣ говорилось много, но всегда робко: предъ нимъ становятся втупикъ. Самое извѣстное и въ то же время самое фальшивое мнѣніе высказалъ Гёте. Послѣ многихъ исканій ощупью и не малыхъ уступокъ, Гёте пришелъ къ слѣдующему заключенію: Гамлетъ былъ сперва принцемъ образцовымъ, учтивымъ, умѣреннымъ и честолюбивымъ, но потомъ свихнулся вслѣдствіе семейныхъ непріятностей и потери короны.

«Увы, какой жалкій портретъ! Въ немъ нѣтъ и слѣда оригинала: ни его сценической сущности, ни его философскаго облика! Французская критика, въ лицѣ гг. Тэна, Монтегю, Леметра, тѣмъ не менѣе приняла мнѣніе Гёте и, ужь не знаю, какимъ образомъ, ухитрилась согласовать его со взглядами совершенно иного свойства.

«Я представляю себѣ Гамлета въ дѣтствѣ хилымъ, капризнымъ и невыносимымъ ребенкомъ. Потомъ эти неблагопріятныя свойства держали его въ сторонѣ отъ образа жизни его сверстниковъ, а его преждевременно развитой умъ влекъ его къ книгамъ и мечтамъ, къ

раздумью и анализу. Поэты производили на него сильное впечатлѣніе.

«Онъ совершенная противоположность своего отца, и этимъ объясняется его особенная къ нему нѣжность и почтеніе, въ которыхъ видна не малая доля преклоненія существа слабаго предъ натурой сильной и рѣшительной. Если Гамлетъ и выказывалъ нѣсколько вкусъ къ фехтованію, то это только случайность, капризъ, желаніе не быть совсѣмъ ужь увальнемъ. Очень можетъ быть, что и эта склонность въ немъ вовсе не искренна, и что Шекспиръ навязалъ ее единственно съ цѣлью облегчить развязку.

«Общественное положеніе Гамлета развило въ немъ мизантропа и позволяетъ ему быть имъ откровенно; онъ никогда не отказываетъ себѣ въ удовольствіи быть дерзкимъ. Съ собесѣдникомъ онъ зачастую только себя самого удостоиваетъ отвѣтомъ. При этихъ данныхъ ему не трудно разыгрывать изъ себя чудака и невмѣняемаго; ему стоитъ только немного усилить свою обычную насмѣшливость. Только Офелія, да Клавдій и замѣтятъ разницу, а то давно ужь всѣ знаютъ его за животное и маньяка.

«Гамлетъ держится одиноко; онъ ѣстъ мало и быстро, и вѣроятно плохо спитъ по ночамъ. У него нѣтъ друзей: Гораціо представляетъ собою не болѣе, какъ случайное и чисто нравственное предпочтеніе. Въ сущности и къ Офеліи Гамлетъ питаетъ одну только головную прихоть; такъ сказать литературную любовь, довольствующуюся разсужденіями, любезностями и шутками. Ромео—тотъ никогда не шутитъ. Еслибъ онъ носилъ въ себѣ страшную тайну, то сейчасъ же раздѣлилъ бы ее съ своей возлюбленной. Гамлетъ же набрасывается на свою и оскорбляетъ ее, а вмѣстѣ съ нею и весь ея полъ.

«Гамлетъ гуманенъ. Онъ неспособенъ на преступленія хроники, приписанныя ему Шекспиромъ. Онъ философъ, растревоженный местью, но не рѣшающійся мстить. Единственное возмездіе, на которое онъ способенъ, которое въ его натурѣ, это та кара, съ какою онъ обрушивается на свою мать: кара словесная, ораторская, декламаціонная, въ которой онъ терзаетъ и себя самого. При всякомъ предлогѣ, какъ бы важенъ онъ ни былъ, онъ разражается не болѣе, какъ общими мѣстами.

«Гёте приходитъ къ такому заключенію: «для меня ясно, что Шекспиръ хотѣлъ показать намъ душу, имѣющую совершить великое дѣло, но не способную на совершеніе его». Это замѣчаніе было

бы весьма интереснымъ, еслибъ оно не претендовало объяснить и обнять весь характеръ цѣликомъ. Оно относится только къ драматической сторонѣ образа, къ тѣмъ задачамъ мстителя, которыя приданы ему въ пьесѣ; но Гамлетъ болѣе всего и почти всегда внѣ этихъ задачъ. Дѣло вовсе не въ томъ, что задачи мести превышаетъ его силы, а въ томъ, что эта задача представляется ему тщетной, безцѣльной и низкой, философически имъ презираемой. На кладбищѣ, среди могилъ и держа въ рукахъ черепъ, онъ раздумываетъ: «И такъ веселье, красота, приговоры судьи и документы владѣльца, слава Александра, всѣ гримасы борьбы за существованіе сливаются вмѣстѣ и образуютъ одну безразличную гримасу этого пустаго и окоченѣвшаго черепа! Къ чему же тогда все? Стоитъ ли и зачѣмъ мнѣ вмѣшиваться?»

«Да и дѣйствительно — великое ли дѣло предстоитъ совершить Гамлету, какъ увѣряетъ Гёте? Великое дѣло, великую жертву, дѣло общей пользы Гамлетъ, можетъ быть, и совершилъ бы; но совершить поступокъ безплодный, сдѣлаться изъ-за него убійцей— на это Гамлетъ неспособенъ. Скажемъ прямо: Гамлетъ обожаетъ отца и не перестаетъ оплакивать его, но мстить за него — онъ не намѣренъ. «Быть иль не быть?»—вотъ единственный, существенный, вѣчный вопросъ! если онъ и поразитъ злодѣя, проникнетъ ли онъ въ тайны иного міра и будетъ ли онъ болѣе удовлетворенъ здѣшнимъ? Станетъ ли власть отъ того менѣе дерзкой, правосудіе болѣе быстрымъ, заслуга болѣе оцѣнена и нищета менѣе ужасна? Что можетъ положить конецъ душевнымъ тревогамъ и земнымъ страданіямъ?

«Оставьте же въ покоѣ этого мученика и не требуйте отъ него ничего: онъ страдаетъ. Онъ совершенно здоровъ и вмѣстѣ съ тѣмъ жестоко мучается. Поймите же, что всѣ эти искусственныя и чисто внѣшнія проявленія его внутреннихъ тревогъ не идутъ въ счетъ; ими онъ только отводитъ немного душу. Онъ страдаетъ за себя, за васъ, за цѣлый міръ. Если вы хотите его узнать, то послушайте его, когда онъ наединѣ съ самимъ собою, когда онъ безъ собесѣдника или собесѣдницы и отбросилъ книгу, въ которой только слова, слова и слова! Скорбь всего человѣчества изливается тогда его устами, и никогда ничего болѣе прекраснаго не произносилось со сцены.

«Величественное зрѣлище, приводящее воображеніе и мысль въ смущеніе—таково впечатлѣніе, производимое Гамлетомъ. Всеобъемлю-

щій образъ и несомнѣнно наиболѣе всеобъемлющій изъ всѣхъ существующихъ—таково это безсмертное созданіе. Маленькія ошибки досадныя противорѣчія давнымъ давно забыты; если критика намъ о нихъ напоминаетъ, мы пожимаемъ плечами, а когда наши литературные историки принимаются намъ объяснять ихъ—мы смѣемся имъ въ глаза. Если безуміе Гамлета нужно было Шекспиру, какъ театральный пріемъ, который онъ пустилъ въ ходъ, мы обходимъ эту личину и видимъ только того живаго человѣка, который за ней скрывается. Намъ не нужны ни общественное положеніе Гамлета, ни его титулъ, ни его права на престолъ, и если мы все еще зовемъ его датскимъ принцемъ, то это только ради литературныхъ приличій, въ сущности же это одинъ изъ насъ.

«Никогда еще ни одно театральное лицо такъ мало не походило на лицо театральное. У Гамлета страстей нѣтъ, и зрѣлищемъ ихъ онъ насъ не даритъ. Онъ является героемъ драматическаго дѣйствія, но это драматическое дѣйствіе отнюдь не составляетъ его цѣли. Что же дѣлаетъ онъ? Онъ разсуждаетъ всегда и обо всемъ. Онъ беретъ вѣчность предметомъ своихъ разсужденій, оставляетъ ее и вновь къ ней возвращается; онъ переходитъ къ человѣку, онъ переходитъ къ любви и отъ любви обращается къ литературнымъ вопросамъ; всѣ реплики для него хороши. Такой блестящій умъ, умственная возбужденность такой необыкновенной яркости, съ извѣстною дозой театральности, интересуетъ насъ въ необычайной степени. Въ Гамлетѣ мы видимъ въ одно и то же время и муки безсилія, и само безсиліе, терзающееся среди широкихъ идей; его природа есть сущность каждаго изъ насъ и тайна всѣхъ нашихъ страданій. Эта человѣческая сущность не составляетъ свойства какой-либо эпохи; она проявляется во всѣ эпохи и во всѣхъ странахъ. Сперва Гамлетъ былъ англичаниномъ; позднѣе нѣмцы признали его однимъ изъ своихъ, теперь же онъ, какъ нельзя болѣе, французъ и отецъ многаго множества маленькихъ французовъ».

III.

Когда и какъ началось паденіе русскаго театра.

Паденіе театра и драматическаго искусства сдѣлалось ходячимъ мнѣніемъ. И у насъ, и на западѣ Европы одинаково громко раздаются вопли надъ судьбою современнаго театра, отклонившагося далеко въ сторону отъ своихъ прежнихъ задачъ и формъ и утратившаго значенія совершеннѣйшаго изъ проявленій художественной жизни человѣчества. Нельзя сказать, чтобы современное намъ человѣчество утратило вкусъ къ театру, не ощущало бы потребности въ немъ, напротивъ, никогда, можетъ быть, потребность въ театральныхъ развлеченіяхъ не ощущалась съ такою болѣзненною жадностію и такимъ обширнымъ кругомъ потребителей, какъ въ наше нервное время. Если римляне кричали: «panem et circenses», то современный «гражданинъ» (я имѣю въ виду главнымъ образомъ западную Европу) готовъ крикнуть: «circenses et panem»! Больному, раздраженному желудку, пряности нужнѣе здоровой, простой пищи; современный діабетикъ жадно поглощаетъ предлагаемые ему пикантные деликатессы, никогда ими не удовлетворяясь; его пресыщенному организму все кажется прѣснымъ, безвкуснымъ, и онъ требуетъ приправъ все болѣе и болѣе сильныхъ, острыхъ, и отравляется ими. Не такъ давно еще Гонкуръ предсказывалъ, что не пройдетъ полстолѣтія, какъ театръ во Франціи обратится въ огромнѣйшее акціонерное предпріятіе, нѣчто въ родѣ грандіознаго Караванъ-Сарая, соединяющаго подъ одной кровлей звѣринецъ, ресторанъ, балетъ голыхъ женщинъ, трагедію на туго натянутомъ канатѣ и оперу крокодиловъ; поѣзда желѣзныхъ дорогъ будутъ играть главныя роли въ драмахъ и динамитные взрывы аккомпанировать порнографическимъ шансонеткамъ. Старый, художественный театръ останется достояніемъ небольшой кучки «чудаковъ», доживающихъ свой «отсталый» вѣкъ, и постепенно исчезнетъ съ лица земли, уступивъ мѣсто

блистательнымъ зрѣлищамъ и представленіямъ «новаго» театра, приноровленнаго къ потребностямъ новаго поколѣнія.

Можетъ быть, перспектива, рисуемая Гонкуромъ, и страдаетъ нѣкоторымъ преувеличеніемъ, и будущность, имъ предсказываемая, вовсе еще не такъ близка къ намъ, но нельзя не сознаться, что театральное дѣло во Франціи слѣдуетъ довольно точно по пути намѣченномъ талантливымъ романистомъ. А такъ какъ Франція, и въ дѣлѣ театра, какъ и во многихъ другихъ сферахъ идейной и художественной жизни, всегда шла и идетъ впереди другихъ странъ, неотразимо вліяя на нихъ силой своей талантливости и художественной производительности, — то несомнѣнно, что и остальные западно-европейскіе театры подчинились господствующему въ данное время направленію французской сцены и сопутствуютъ ей на той наклонной плоскости, которая ведетъ къ предрекаемому Гонкуромъ апофеозу. И въ самомъ дѣлѣ: современный англійскій театръ не только утратилъ всякую самостоятельность, но страдаетъ зачастую отсутствіемъ всякаго смысла, не говоря уже о художественномъ. Его репертуаръ состоитъ сплошь изъ переводовъ или передѣлокъ французскихъ, нѣмецкихъ пьесъ и романовъ, нелѣпыхъ мелодрамъ въ историческомъ или сантиментальномъ вкусѣ и смѣшанныхъ представленій съ пѣніемъ, танцами, пальбой и бенгальскимъ освѣщеніемъ. Лучшіе лондонскіе театры, какъ напримѣръ: «Lyceum Theatre» Ирвинга, не стѣсняются ставить такія пьесы съ «страженіемъ» какъ «Dead Heart» или обращать въ феерію Гетевскаго «Фауста», разыгрываемаго подъ аккомпаниментъ оркестра. Дошло до того, что даже великаго Шекспира его современные соотечественники передѣлываютъ и улучшаютъ вставками музыки, балетовъ и шествій. О современномъ итальянскомъ и испанскомъ театрахъ говорить и совсѣмъ не приходится, до такой степени они безличны и несамостоятельны. Наиболѣе стремящійся къ самостоятельности, нѣмецкій театръ не избѣгъ вліянія современныхъ теченій французской сцены, и если сохранилъ свойственныя ему особенности, то только благодаря накопленному годами репертуару прежняго времени, богатаго крупнѣйшими образцами; современное же драматическое творчество, можетъ быть, и невольно, но идетъ въ ногу съ врагомъ-сосѣдомъ, отплатившимъ за Мецъ и Седанъ опереткой и комедіей decadance'а.

Не будемъ, однако же, забывать два обстоятельства: первое— что если въ современной западной Европѣ и замѣтно оскудѣніе

крупныхъ драматическихъ произведеній, пониженіе художественности репертуара, то другая сторона театральнаго дѣла—игра актеровъ—все еще находится на завидной высотѣ, и второе—что пониженіе художественнаго уровня западно-европейскаго театра, можетъ быть, даже какъ временное и преходящее явленіе, обнаруживается лишь въ современную намъ эпоху, т. е. въ концѣ пятисотлѣтней почти исторіи театра въ Европѣ, исторіи, имѣвшей необыкновенныя по силѣ и блеску страницы, которыми отмѣчены послѣдовательные фазисы развитія театра, пережившаго всевозможныя формы. Это обстоятельство даетъ западно-европейскому зрителю нѣкоторое право быть «блазированнымъ» въ дѣлѣ театра; его театръ перепробовалъ все, что доступно самымъ геніальнымъ замысламъ, онъ перевидалъ всѣ формы, какія только могли проявиться на такой плодотворной почвѣ, и вотъ теперь, не удовлетворяясь болѣе прежнимъ, онъ ищетъ новаго, и въ этихъ поискахъ блуждаетъ въ сторонѣ отъ истиннаго пути и будетъ блуждать до тѣхъ поръ, пока какое-нибудь новое геніальное проявленіе неизсякаемой талантливости не выведетъ его на новый путь, открывъ передъ нимъ невѣдомые еще лучезарные горизонты искусства.

Все это, повторяю, вполнѣ допустимо и понятно въ исторіи искусства, считающаго въ своемъ прошломъ около пяти столѣтій. У насъ—другое дѣло: русскій театръ насчитываетъ неполныхъ два вѣка своего существованія, и современный намъ упадокъ искусства является чѣмъ-то слишкомъ уже скороспѣлымъ и малопонятнымъ.

Такъ тощій плодъ, до времени созрѣлый,
Ни вкуса нашего не радуя, ни глазъ,
Виситъ между цвѣтовъ, пришлецъ осиротѣлый,
И часъ ихъ красоты,—его паденья часъ!

Что мы дѣйствительно переживаемъ часъ, хотя бы и временнаго паденія нашего отечественнаго театра—убѣдиться не трудно: наилучшія изъ репертуарныхъ «новостей» не превышаютъ самой заурядной посредственности; малоталантливые драматурги отличаются какою-то особенною сѣрою грубостью замысла и исполненія, о вкусѣ же не можетъ быть и рѣчи, ни въ пьесахъ, ни въ игрѣ актеровъ, почти совсѣмъ утратившихъ способность подниматься выше современнаго репертуара, ни въ публикѣ, воспитанной на пошлости идіотски-раслабленной оперетки и грубой нервозности тѣхъ пьесъ, которыя покойный Островскій окрестилъ характернымъ прозвищемъ «оглобли».

Что же за причина такого явленія? Какимъ образомъ нашъ, сравнительно молодой театръ, неуспѣвшій, такъ сказать, разцвѣсть, сталъ уже отцвѣтать, одновременно съ гораздо болѣе старымъ театромъ Запада, хотя условія его исторіи совсѣмъ иныя, а потому причины паденія не могутъ быть однѣ и тѣ же? Вопросъ на столько существенный, что, для уясненія его хотя сколько-нибудь, простительно обратиться къ прошлому и въ немъ искать отвѣта.

Театръ у насъ не создался народною жизнью, какъ въ классической Греціи, и всѣ старанія изслѣдователей усмотрѣть зачатки театральности въ древне-славянскомъ хороводѣ, въ Ярилиныхъ празднествахъ, въ купальскихъ игрищахъ и проч., являются не болѣе, какъ рутиннымъ методизмомъ, любящимъ подгонять все безъ разбора подъ излюбленныя мѣрки. При полномъ единеніи эстетическихъ и этическихъ воззрѣній у грековъ, религіозный культъ Вакха могъ породить народный трагическій театръ, на Руси же, какъ бы ни были похожи наши «игрища» на Діонисовы празднества—театръ изъ нихъ развиться не могъ, и усматриваемые въ нихъ «зачатки» такъ зачатками и остались, на утѣшеніе любителей параллельныхъ сравненій и истолкованій. Уже на первыхъ шагахъ исторической русской культуры возникли непреодолимыя препятствія къ развитію театральности. Воспринятое отъ Византіи христіанство привилось раньше всего аскетическою своею стороною къ древней Руси, и развитіе театра на чисто народной почвѣ стало невозможнымъ, какъ противное религіозно-нравственнымъ идеаламъ церкви и народа. Если древне-русскому духовенству и приходилось еще долгое время бороться съ остатками языческаго культа въ видѣ «бѣсовскихъ игрищъ», «харь» (масокъ), скоморошества и т. п., то только, какъ съ зачатками театральности, имѣющими развѣ одно теоретическое значеніе.

Точно также не имѣютъ никакого практическаго значенія для исторіи развитія театра и тѣ «дѣйствія», которыя допускались нашею церковью въ ея стѣнахъ или подъ ея сѣнью. Ни «Пещное дѣйство», ни «шествіе на осляти» не могутъ служить возраженіемъ на высказанный взглядъ. Если видѣть въ названныхъ церковныхъ торжественныхъ обрядностяхъ какую-либо стадію русскаго театра, то пришлось бы заподозрить въ томъ и многія другія формы церковнаго культа, какъ напримѣръ, чинъ омовенія ногъ, варенія мура и, наконецъ, все церковное богослуженіе; дѣйствіе символической стороны культа, вся обрядность—конечно весьма близки теоре-

тически къ дѣйствію драматическому, но изъ этой теоретической близости едва-ли возможно сдѣлать какіе-либо выводы съ практическимъ значеніемъ для исторіи театра. Православно-византійскій церковный «чинъ», повторяю, не могъ быть почвою благопріятною для театральныхъ корней, и этимъ онъ существенно рознился отъ западно-латинской церкви, въ стѣнахъ которой возможно было появленіе «мистерій»—театральныхъ представленій по преимуществу. Наши церковныя «представленія» далѣе «Пещнаго дѣйства» и не пошли, не выйдя изъ рамки богослужебной обрядности; западныя же «мистеріи», начавъ съ того же источника, отходили все дальше и дальше отъ первоначальныхъ формъ, воспринимали въ себя широкою струею волны народнаго творчества, площаднаго юмора, покинули церковь, сперва для паперти, а потомъ и совсѣмъ для площади, и выродились уже въ настоящія театральныя дѣйствія, благодаря именно вкладамъ, сдѣланнымъ въ нихъ народомъ. Это-то народное творчество, выразившееся сперва въ видѣ юмористическихъ вставокъ, интермедій и интерлюдій, а потомъ въ воспроизведеніи чертъ народнаго характера, бытовыхъ каррикатуръ, дало несомнѣнно перевѣсъ народному фарсу «folies» надъ схоластическими, смѣшанными формами мистерій и «moralités», и вернуло такимъ образомъ, на народную почву театръ, оторванный отъ нея нашествіемъ варваровъ и неурядицею среднихъ вѣковъ, чуть было не стершихъ съ лица земли художественныя наслѣдія классическаго міра.

Ничего подобнаго на Руси не было, и театръ могъ появиться только, какъ явленіе, занесенное изъ-чужа и только съ запада, чрезъ Польшу, Литву, Кіевъ и Греко-Латинскую Академію. Этимъ именно путемъ занесены были «вертепъ», «польскіе жарты», мистеріи и духовно-историческія «дѣйства». Никакой народно исторической почвы театръ въ Россіи не нашелъ и долго оставался явленіемъ безпочвеннымъ, прививаемымъ, но не прививавшимся. Имена царя Алексѣя Михайловича, боярина Матвѣева и нѣмца Грегори связаны съ первыми опытами показать Руси, что такое театръ на западѣ, но это вовсе не имена иниціаторовъ русскаго театра. Ни участіе многихъ духовныхъ авторовъ въ сочиненіи разныхъ «прохладныхъ комедій», ни обученіе «съ пристрастіемъ» подъяческихъ дѣтей «комидійному дѣлу» не основали театра въ Россіи, остававшейся по прежнему къ нему чуждой и равнодушной.

Любительскія упражненія царевны Наталіи и ея приближенныхъ

въ переводахъ и разыгрываніи мольеровскихъ и другихъ «нѣмецкихъ» пьесъ, покровительство Петра Великаго и его ближайшихъ преемниковъ устройству театра въ Россіи не измѣнили положеніе дѣла. Театръ все-таки оставался иноземною, преимущественно придворною затѣею, въ которой никакого участія русской художественной производительности не было. Вся разница за эти сто лѣтъ выразилась въ томъ, что существованіе западно-европейскаго театра и формы его стали болѣе знакомы интеллигентнымъ и вообще столичнымъ классамъ, но трудно признать существованіе русскаго театральнаго искусства въ дѣятельности Ягана Куншта, Отто Фиршта (1705 г.) и ихъ актеровъ, игравшихъ хотя и по-русски, но такія пьесы, какъ «О честномъ измѣнникѣ, въ ней же первая персона Арцухъ Фридерикъ фонъ-Поплей». «Постоянный Папиньанусъ» и «Докторъ принужденный». При Аннѣ Іоановнѣ и императрицѣ Елизаветѣ процвѣтали театры иноземные: итальянскій (Арайа), нѣмецкій и французскій (труппа Серриньи), опера и балетъ, и знакомство съ западно-европейскимъ репертуаромъ сдѣлалось еще болѣе близкимъ и подробнымъ.

Во всѣхъ учебникахъ литературы и театральныхъ хроникахъ, пятидесятые годы XVIII столѣтія признаются за начало истинно русскаго театра. Сухопутный кадетскій корпусъ, Сумароковъ и Волковъ являются родоначальниками русской сцены, и съ нихъ ведется уже подробная исторія развитія русскаго театра, существованіе котораго оффиціально признается указомъ Императрицы Елизаветы Петровны Сенату отъ 30 августа 1756 года.

Необходимо, однако, разъ навсегда условиться, что разумѣть подъ выраженіемъ русскій театръ. Если мы будемъ разсматривать театральное дѣло со стороны дѣятельности сценическихъ артистовъ и авторовъ театральныхъ произведеній, то безспорно, Волковъ и его товарищи начали собою поколѣніе актеровъ русскихъ по происхожденію, игравшихъ по-русски пьесы, написанныя или переведенныя русскими писателями, а Сумароковъ съ своимъ «Хоревомъ» былъ первымъ русскимъ драматургомъ, написавшимъ оригинальную пьесу. Но если «русскій театръ» понимать, какъ созданіе русскаго творческаго духа, созданіе— носящее на себѣ признаки національныхъ особенностей поэтическаго, художественнаго и нравственнаго міровоззрѣнія русскихъ людей, наконецъ,— какъ отраженіе духовнаго, умственнаго и бытоваго строя русскаго общества,—то начало такого русскаго театра никакъ не слѣдуетъ

искать въ эпохѣ «Хорева» и Волкова, а гораздо позже, какъ мы увидимъ ниже.

При Алексѣѣ Михайловичѣ, Іоганнъ Грегори впервые показалъ русскимъ боярамъ переведенную съ нѣмецкаго мистерію и духовно-поучительную пьесу. То же дѣлали и русскіе духовные писатели, рабски подражая нѣмецкимъ образцамъ; то же дѣлали, и Кунштъ и Фирштъ; почти то же дѣлалъ и Сумароковъ. Разница въ томъ, что Сумароковъ слѣдовалъ современнымъ ему образцамъ французскаго театра, пріобрѣтающаго преобладающее значеніе на западѣ, начиная съ конца XVII вѣка и простершаго свое вліяніе и на новорожденную русскую сцену. Корнель, Расинъ, Вольтеръ стали во главѣ театральнаго искусства, и трагедія псевдо-классической формы заполонила на долго всѣ европейскіе театры, въ томъ числѣ и русскій. Правда, пьесы Сумарокова и его послѣдователей были оригинальны, т. е., написанныя на собственные сюжеты, не переводныя, но ихъ оригинальность и ограничивалась только языкомъ и заглавіемъ, внутреннимъ же содержаніемъ—онѣ были такою же рабскою копіею иностраннаго репертуара, какъ «Постоянный Папиньанусъ». Безпочвенность, въ національно-историческомъ смыслѣ, попытки боярина Матвѣева перенести западный театръ къ намъ осталась та же и въ эпоху Сумарокова, но обстоятельства были уже несравненно благопріятнѣе. Съ 1673 по 1756 годъ, высшіе классы русскаго общества успѣли ознакомиться съ европейскими театральными формами. Итальянская опера и балеты Анны Іоанновны и французскій театръ Елизаветы Петровны закрѣпили наше общеніе съ европейскимъ репертуаромъ и наконецъ съ Сумароковымъ и Волковымъ французскій театръ былъ окончательно принятъ Россіей, хотя современникамъ ихъ и казалось, по недоразумѣнію, что они дождались, наконецъ, театра своего, русскаго, такъ какъ видѣли на сценѣ русскихъ актеровъ, игравшихъ пьесы русскаго бригадира Сумарокова. Недоразумѣніе это продолжалось, за немногими исключеніями, около столѣтія, и связь русской сцены съ французскою осталась настолько неразрывною, что пережитыя театромъ Расина и Мольера историческія судьбы могутъ служить вѣхами на пути развитія и нашего театра: «пришлецъ осиротѣлый» продолжалъ идти въ ногу съ породившей его сценой, отражая всѣ послѣдовательныя формы ея исторіи, съ рабскою вѣрностію зеркала.

Чтобъ убѣдиться въ этомъ, стоитъ только посмотрѣть на репертуаръ нашего театра съ первыхъ же лѣтъ его существованія.

Царствованіе Елизаветы Петровны дало Сумарокова—тщеславнаго, но мало даровитаго подражателя французскихъ классиковъ. Его пьесы, хотя и окрещены якобы русскими именами героевъ: Хоревъ, Ярополкъ и Демиза, Синавъ и Труворъ, Вышеславъ, Димитрій Самозванецъ и др., но въ сущности, они всѣ «самозванцы», скрывающіе подъ фальшивыми паспортами свое иноземное происхожденіе. Рядомъ съ этими оригинальными трагедіями, даются, уже прямо переводы Метастазіо, Мольера и Шеридана. При Екатеринѣ II, Херасковъ пишетъ по тому же рецепту разныхъ Бориславовъ и Гориславъ, Княжнинъ—Росславовъ и Дидонъ, Державинъ—Ирода и Маріамну. Сама Императрица сочиняетъ трагедіи во вкусѣ Дидро и комедіи по шаблону Мольера, хотя тоже прикрываетъ ихъ русскими именами Ворчалкиныхъ и Вѣстниковыхъ. Является Озеровъ, но и его Ярополки, и Олеги, и Димитріи Донскіе, рядомъ съ Эдипами, Фингалами и Поликсенами, говорятъ, какъ русскіе, по чувствуютъ, какъ герои Вольтера.

Въ Фонъ-Визинскомъ «Недорослѣ» многіе видятъ первую истинно-русскую пьесу изъ-за того, что въ ней замѣчается первая попытка бытоваго изображенія русскихъ людей. Положимъ, что наивная каррикатура Митрофана, Простаковыхъ и Скотинина, Цифиркина, Кутейкина и Вральмана, выведена на бытовомъ фонѣ, но манера письма, группировка лицъ въ общей интригѣ комедіи наконецъ, сами лица Стародума, Правдина, Милона и Софьи мало чѣмъ отличаютъ пьесу Фонъ-Визина отъ современныхъ ему приспособленій къ русскимъ нравамъ французскихъ комедій и драмъ. Г. Приклонскій передѣлалъ для русской сцены изъ репертуара Мольера «Фалалей Скотининъ», а г. Вальбергъ перекрестилъ адвоката Пателена въ «Стряпчаго Щечилу». Г. Ильинъ пишетъ пьесу «Лиза или торжество добродѣтели», а В. М. Ѳедоровъ—«Добрый помѣщикъ или русскій солдатъ»—но и Лиза, и добродѣтель, и солдатъ, и помѣщикъ, настолько же русскіе, какъ «Заира» Вольтера или «Эйлалія Мейнау» Коцебу.

Съ наступленіемъ XIX столѣтія, русскій театръ остается все также еще номинально только русскимъ. По сценѣ его величественно шагаютъ: Британики и Танкреды, Электры, Андромахи, Аріадны, Антигоны, Меропы и Семирамиды, потрясая длaнями и александрійскими стихами гг. Хвостовыхъ, Висковатыхъ, Грузинскихъ, Добровольскихъ и другихъ переводчиковъ и подражателей творцамъ Магомета и Сида. Эпоха Наполеоновскихъ войнъ поста-

вила, рядомъ съ излюбленнымъ трагическимъ репертуаромъ, новый жанръ патріотическихъ и сантиментальныхъ драмъ, отраженіе которыхъ сейчасъ же оказалось на нашей сценѣ. «Россы въ Италіи»—Краснопольскаго, «Великодушіе или рекрутскій наборъ»—Ильина, «Всеобщее ополченіе»—Висковатова, «Хижина, спасенная казакомъ, и признательность»—Ватація, вмѣстѣ съ «Пожарскимъ»—Крюковскаго, «Карломъ XII при Бендерахъ»—Шеллера, «Покореніе Казани или милосердіе Ивана Васильевича»—Грузинскаго и проч. свидѣтельствовали какъ о подъемѣ патріотическаго духа русскихъ драматурговъ, такъ и о неизмѣнной вѣрности нашего театра французскимъ образцамъ, несмотря на политическія распри, раздѣлявшія обѣ націи.

Зародившійся на Западѣ романтизмъ, въ своемъ наиболѣе сантиментальномъ воплощеніи; нашелъ себѣ благопріятную почву на русской сценѣ и, вторгшись съ слезливымъ и «страшнымъ» Коцебу, свилъ себѣ у насъ прочное гнѣздо, развившись съ особенною силою во второй четверти вѣка. Наиболѣе характерныя явленія первой четверти XIX столѣтія связаны съ дѣятельностью кн. Шаховскаго, Хмѣльницкаго и Загоскина, возростившихъ комедію на русской сценѣ.

Всѣ трое были людьми неоспоримо талантливыми, превосходно знавшими театральную технику и прекрасно владѣвшими стилемъ тогдашняго времени. Они были прирожденные русскіе люди и русскіе писатели, но насквозь пропитанные французскою манерою мышленія и письма настолько ярко, что ни одно изъ ихъ произведеній не носитъ на себѣ печати національной характерности: какія бы имена ни носили ихъ герои, въ каждой ихъ пьесѣ чуется или переводъ, или передѣлка на русскіе нравы французской комедіи. Хмѣльницкій, по крайней мѣрѣ, и выступалъ на сцену, или какъ откровенный переводчикъ (и переводчикъ прекрасный, передававшій необыкновенно точно духъ и стиль Мольеровскихъ комедій), или какъ откровенный подражатель: его «Воздушные замки», «Говорунъ» и «Нерѣшительный» и не стараются замаскировать свое французское происхожденіе. Шаховской и Загоскинъ старались увѣрить и, вѣроятно, сами вѣрили, что пишутъ чисто русскія пьесы, но писали такія же рабскія копіи съ французскихъ комедій, прикрывая свои подражанія кой-какими бытовыми подробностями, которыя должны были давать изображенія современнаго имъ русскаго общества. Нѣкоторыя изъ такихъ попытокъ русской комедіи

нравовъ, какъ «Урокъ матушкамъ» и «Благородный театръ» Загоскина, имѣютъ большія достоинства, другіе—какъ «Богатоновъ», «Лебедянская ярмарка» его же, «Пустодомы» и «Урокъ кокеткамъ или Липецкія воды» Шаховскаго,—весьма наивны. Еще болѣе наивны поддѣлки Шаховскаго подъ народныя пьесы, чисто бытоваго характера, какъ «Казакъ стихотворецъ», «Ссора или два сосѣда» и др., и его дивертиссементы, въ которыхъ русскіе пейзане разыгрывали идиллическія сцены съ пѣніемъ и танцами.

Тѣмъ не менѣе, бытовыя пробы Загоскина и Шаховскаго сослужили извѣстную службу русской сценѣ, подготовивъ путь къ ней безсмертной комедіи «Горе отъ ума» Грибоѣдова. Это была дѣйствительно первая русская картина нравовъ, несравненная по правдѣ, яркости и, вмѣстѣ съ тѣмъ, тонкости изображеній, образцовая по стилю и неподражаемая по разговорной, стихотворной рѣчи. Но да проститъ мнѣ тѣнь великаго поэта, если я рѣшаюсь сказать, что даже «Горе отъ ума» не разубѣждаетъ меня въ полномъ подчиненіи русской сцены французскому театру. Лица, выводимыя Грибоѣдовымъ на сцену — лица русскія, московскія, портреты фотографически схожіе, ихъ взаимныя отношенія, дѣйствія — сама бытовая правда, ихъ рѣчи полны художественной реальности, весь матеріалъ комедіи—чисто русскій, но отношенія автора къ этому матеріалу, манера третировать его, внутреннія намѣренія автора—носятъ ту же печать заимствованности, какъ и все въ русскомъ театрѣ. Если откинуть «портретность» бытовой картины московскаго общества, патріотическія, благородныя, русскія рѣчи Чацкаго, высказываемыя имъ лишь по дорогѣ, между прочимъ, а взять только суть пьесы, внутреннюю драму, заключающуюся въ отношеніяхъ Чацкаго къ Софьѣ, — то получится нѣчто весьма мало самостоятельное и далеко не глубокое. Въ комедіи можно найти, пожалуй, горе для Чацкаго «отъ языка» его, раздражительнаго и невоздержно желчнаго, но не «отъ ума», не оградившаго его отъ цѣлаго ряда нелогичностей. Чацкій болѣе всего влюбленный человѣкъ и, убѣдившись въ нераздѣленности своего чувства, убѣгаетъ «искать по свѣту, гдѣ оскорбленному есть чувству уголокъ!» Всѣ его русскія и гражданскія скорби вылились у него подъ сердитую руку, какъ говорится, въ минуту раздраженія любовной неудачей, что превосходно замѣтилъ И. А. Гончаровъ. Какъ любовникъ, Чацкій — родной братъ Альцеста, но братъ младшій и менѣе крупный. Альцестъ ясно видитъ всѣ недостатки

Селимены и все-таки любитъ ее — «такъ сильно красоты вліянье!»; Чацкій все время идеализируетъ Софью, наперекоръ очевидности, Альцестъ страдаетъ, независимо отъ своей любви, какъ человѣкъ и гражданинъ, и оскорбленный во всѣхъ своихъ человѣческихъ и гражданскихъ чувствахъ, уходитъ съ единственной надеждой, что,

Можетъ быть, найдется уголокъ,
Гдѣ можно честнымъ быть свободно!

Чацкій страдаетъ только какъ любовникъ, будь его любовь счастливѣе, онъ помирился бы, быть можетъ, и съ крѣпостнымъ балетомъ, и съ фраками «на перекоръ стихіямъ». Именно въ Чацкомъ, главномъ лицѣ комедіи, вы невольно, постоянно, чувствуете близость его прообраза Альцеста, Альцеста — перенесеннаго геніальнымъ авторомъ въ нашу бытовую атмосферу, менѣе глубокаго, чѣмъ мольеровскій оригиналъ, но все-таки Альцеста по замыслу, по плану роли и по многимъ деталямъ. Я не говорю уже о Лизѣ, изъ-за фартучка которой постоянно выглядываетъ мольеровская субретка, плохо акклиматизировавшаяся на крѣпостной почвѣ. «Горе отъ ума» дало русской сценѣ роскошную, безсмертную картину нравовъ, но новаго слова русскому театру, повторяю, имъ еще не было сказано.

Вторую четверть столѣтія на русской сценѣ продолжала царить та же подражательная литература, что и раньше. Вошли въ моду quasi-историческія драмы, въ которыхъ старинные русскіе костюмы прикрывали все тѣхъ же французскихъ героевъ романтическаго репертуара. Кукольникъ, Полевой, Ободовскій, Зотовъ, Гедеоновъ и др. выпустили на сцену Ляпуновыхъ, Рощиныхъ и Шуйскихъ, только костюмомъ отличавшихся отъ разныхъ Уголино, Велизаріевъ и другихъ порожденій романтизма. Рядомъ съ этимъ, переводная литература твореній Шекспира, Шиллера и современной французской сцены заняла огромное мѣсто въ русскомъ театрѣ. Русскіе зрители слышали русскую рѣчь, но не видѣли ни русскихъ людей на сценѣ, ни русскихъ мыслей, ни чувствъ. И вотъ среди всего этого не-русскаго на русской сценѣ, какъ серебряный голосъ сигнальной трубы, раздалось первое истинно русское слово—явился Гоголь. Антонъ Антоновичъ Сквозникъ-Дмухановскій кинулъ зрителямъ: «чему смѣетесь? Надъ собой смѣетесь!»—и русскіе люди увидѣли на родной сценѣ дѣйствительно самихъ себя, правда на

первый разъ,—одну свою изнанку, но за то, съ какою поразительною правдой, съ какою художественною рельефностью! Геніальный отрицатель чутко подмѣтилъ всѣ характерныя темныя черты русскихъ людей и безпощадно выставилъ ихъ на показъ, освѣтивъ блескомъ своего неподражаемаго русскаго юмора.

Явленіе было слишкомъ новое, и въ силу именно своей новизны, своего диссонанса съ царившимъ, прочно привившимся, направленіемъ, наконецъ, главнымъ образомъ, въ силу своей отрицательной односторонности, не могло сразу произвести переворота во взглядахъ на отечественный театръ и во вкусахъ публики, но русская правда съ этихъ поръ стала громко стучаться въ двери русскаго театра.

Французскій водевиль, перенесенный сперва въ чистомъ своемъ видѣ на русскую сцену и распѣвавшій куплеты въ лицѣ своихъ Жано и Жанетъ, сталъ понемногу усложнять свои задачи. Русскіе водевилисты поняли, что, послѣ Грибоѣдова и Гоголя, персонажи русской сцены должны носить на себѣ хотя какіе-нибудь признаки русскихъ людей, и стали надѣлять ихъ бытовыми чертами, обращая водевиль въ галлерею не глубокихъ, но все-таки типовъ, черпаемыхъ изъ современной среды. Водевили Ленскаго, Кони, Григорьева и П. Каратыгина представляютъ собою именно такія картинки легкаго жанра, но написанныя бойко, весело, и въ нихъ, хотя нѣсколько на французскій манеръ, но эксплоатируются русскія лица въ характерной обстановкѣ русской, преимущественно петербургской жизни.

Наконецъ, къ половинѣ столѣтія, русскій театръ дожилъ до той эры, предтечею которой былъ Гоголь: жизнь чисто русская, потребовавъ себѣ «шире дорогу!» вошла на русскую сцену въ лицѣ А. Н. Островскаго—этого истиннаго создателя настоящаго русскаго театра! Ни съ Фонъ-Визина или Грибоѣдова, но именно съ Гоголя и Островскаго, нарождается русскій въ полномъ смыслѣ театръ, созданный имъ, какъ Мольеръ создалъ французскую комедію.

Никто другой, какъ Островскій, сказалъ то «новое слово», съ котораго должна была начаться новая эпоха нашего театра, какъ театра самостоятельнаго, а не подражательнаго только. Это «новое слово» заключалось въ народности Островскаго. По прекрасному опредѣленію Григорьева, наиболѣе чуткаго и глубокаго изъ критиковъ Островскаго: «народность Островскаго—

есть объективное, спокойное, чисто поэтическое, а не напряженное, не отрицательное, не сатирическое отношеніе къ жизни». «Литература бываетъ народна (nationale, а не «populaire»), говоритъ далѣе А. Григорьевъ въ статьѣ своей «Русскій театръ», — «когда она въ своемъ міросозерцаніи отражаетъ взглядъ на жизнь, свойственный всему народу, но въ передовыхъ его слояхъ опредѣлившійся съ большею точностью, полнотою и, такъ сказать, художественностью». Вопреки весьма распространенному мнѣнію, что Островскій былъ бытописателемъ лишь извѣстныхъ общественныхъ слоевъ, лица выведенныя имъ на русскую сцену,—вовсе не жанръ, не спеціальность извѣстнаго быта, а «русскіе люди и русскія женщины въ ихъ наиболѣе общихъ опредѣленіяхъ, въ ихъ существенныхъ чертахъ» — по выраженію А. Григорьева,—почему они и явились, какъ типы, но не какъ жанръ. Этимъ былъ указанъ тотъ новый, истинный путь, по которому должна была идти русская сцена. На этомъ пути, царившая до тѣхъ поръ фальшь, условность и прописная тенденціозность лицъ русской сцены стала бы немыслимой, и театръ, вступивъ на путь самостоятельной, національной художественной жизни могъ провидѣть въ будущемъ такія же глубокія созданія русскаго творчества, какія дала сфера, напримѣръ, русскаго романа, приводящаго въ изумленіе нашихъ западныхъ учителей своею силою и самостоятельностью русскаго міровоззрѣнія.

Въ созданіяхъ Островскаго, на театральные подмостки впервые вошли люди «какъ они есть», во всей многосложности своихъ хорошихъ и дурныхъ національныхъ характерно-русскихъ свойствъ, показываемыхъ авторомъ съ полною художественною объективностью и безпристрастіемъ. Какъ должны были поблѣднѣть рядомъ съ ними тѣ ходячіе «футляры» доблестей и добродѣтелей, пороковъ и коварствъ, которые до той поры смѣло расхаживали по сценѣ въ роли персонажей русскаго (?) театра! Казалось бы, они должны были исчезнуть навсегда со сцены, нашедшей наконецъ и свои настоящіе идеалы, и свой истинный, славный путь, по которому оставалось только слѣдовать дальше. Ничуть не бывало. Правда, Островскій сильно потрясъ старое зданіе русскаго театра, но старинныя стѣны отъ времени окаменѣли въ незыблемую массу, и разрушить ихъ онъ не былъ въ силахъ. Изъ развалившихся частей вывелись новыя постройки, но почти въ томъ же старомъ стилѣ, и русскій театръ продолжалъ идти тѣмъ же путемъ, хотя

немного и отличнымъ отъ прежняго, но не самостоятельнымъ на столько, что не избѣгъ общей, въ послѣдней четверти вѣка, участи европейскихъ театровъ,—печальнаго пониженія художественнаго уровня.

Что же были за причины того, что нашъ театръ только-было началъ выбиваться на свой настоящій путь, какъ опять пошелъ книзу? Почему Островскій, несмотря на неоспоримое свое значеніе въ судьбахъ русскаго театра, сослужилъ ему болѣе отрицательную службу, чѣмъ положительную, сдѣлавъ невозможнымъ многое прежнее, но не поставивъ его твердо на новую, самостоятельную колею? Отчего явленіе Островскаго въ исторіи русской сцены ограничилось почти только открытіемъ новыхъ путей, а не началособою новую блестящую эру русскаго театра?

Причинъ этого было много и причинъ сложныхъ. Я постараюсь въ краткихъ словахъ указать на главнѣйшія изъ нихъ.

Во время появленія Островскаго на русской сценѣ, т. е. около начала пятидесятыхъ годовъ, русскій театръ былъ всецѣло заполненъ переводными и подражательными французскими пьесами, при чемъ преобладающимъ и наиболѣе пришедшимся по вкусу публикѣ жанромъ была французская мелодрама. Просматривая афиши этой эпохи, только и видишь: «Серафима Лафайль», «Графиня Клара д'Обервиль», «Испанскій Дворянинъ», «Демонъ», «Записки Демона», «Парижскіе нищіе», «Извощикъ», «Матросъ», «Старый капралъ», «Парижскій ветошникъ», «Дѣтскій докторъ», «Мраморныя красавицы» и проч. произведенія парижской бульварной драматургіи. Пьесы эти, написанныя людьми неоспоримо талантливыми и ловкими театральными техниками, да къ тому же исполнявшіяся прекрасными актерами, которыми такъ блистала эта эпоха, не могли не подкупать въ свою пользу массу публики, для которой щедро разсыпанные въ мелодрамахъ эффекты, ихъ удобная, несложная мораль, красивая рельефность умышленно приподнятыхъ чувствъ и положеній, были понятны безъ усилій и занимательны безъ всякаго горькаго чувства. Публика настолько уже сроднилась за столѣтіе съ этими постоянно прививаемыми къ нашему театру формами, что въ ея представленіи съ ними соединялось понятіе о сущности театра и о его идеалахъ, въ особенности при тогдашнемъ блестящемъ составѣ актеровъ. Мудрено ли, что, въ этой массѣ занимательныхъ и эффектныхъ пьесъ, лишь незначительная часть репертуара была отведена произведеніямъ Островскаго, поразившимъ своею новизною

всѣхъ, но оцѣненнымъ весьма немногими, вдумавшимися во внутреннюю ихъ суть и вѣрно понявшими ее. Эти немногіе торжествовали «новое слово» и горячо его привѣтствовали; совершенно отвернувшись отъ старой фальши и подражаній чужому, но большинство не могло сразу отказаться отъ своихъ давнишнихъ симпатій, разстаться съ рутиной, которая слишкомъ тѣсно съ ними сроднилась. Не забудемъ еще, что успѣхъ новаго направленія тогда же встрѣтилъ сильнаго врага и помѣху въ оперетке, пересаженной къ намъ изъ Парижа въ шестидесятыхъ годахъ. Какъ мелодрамѣ придавала силу ея общепонятность, красивая внѣшность, прикрывавшая ложь внутренняго содержанія, такъ оперетка черпала свой всепобѣдный успѣхъ въ такихъ сторонахъ человѣческой натуры, которыя каждый въ себѣ ощущаетъ и всегда склоненъ многое принести въ жертву для ихъ удовлетворенія. Эти стороны сильнѣе любви къ чувствительному, къ возвышенно-красивому, и вотъ почему успѣхъ оперетки превысилъ все, что было видано до тѣхъ поръ; онъ былъ настолько же великъ, насколько сильна матеріальная сторона физической жизни. Предъ такою силой спасовало все, и оперетка заполонила всѣ сцены цивилизованнаго міра, нанеся неизгладимый ущербъ художественности театра, и толкнувъ его на ту покатость, съ которой онъ и до сихъ поръ продолжаетъ катиться.

Второю, проявившеюся еще ранѣе появленія у насъ французской оперетки, причиною малой прочности новаго направленія слѣдуетъ признать неустойчивость самого Островскаго и сравнительную малоталантливость примкнувшихъ къ нему русскихъ драматурговъ и его позднѣйшихъ послѣдователей. Въ первый періодъ своей дѣятельности, Островскій былъ непоколебимо вѣренъ въ своей объективной художественности и подарилъ русскую сцену пьесами, создавшими переломъ въ русскомъ драматическомъ искусствѣ. Вступивъ въ сонмъ русскихъ чтимыхъ писателей, Островскій не избѣгъ нѣкотораго вліянія среды, и въ послѣдующіе годы, наряду съ яркими плодами своего таланта, сталъ давать произведенія, въ которыхъ замѣчаются какъ бы уступки господствующему направленію, выражавшіяся въ тенденціозности нѣкоторыхъ изображеній, съ цѣлями, противорѣчащими его объективности и художественной правдѣ. Это замѣчается въ особенности тамъ, гдѣ Островскій хотѣлъ уловить вновь возникавшія общественныя вѣянія и предугадать отраженія ихъ на сферахъ, ознакомиться съ которыми въ новомъ ихъ положеніи онъ не успѣлъ или не могъ. Достаточно вспомнить типы но-

вой формаціи, выводимые въ «Бѣшеныхъ денгахъ», «Богатыхъ невѣстахъ», «Невольницахъ» и пр., чтобы признать основаніе за сдѣланнымъ замѣчаніемъ. Неоспоримо то, что произведенія втораго періода дѣятельности Островскаго, несмотря на многочисленные проблески въ нихъ его крупнаго дарованія, значительно слабѣе первой половины его репертуара, и это обстоятельство, конечно, не могло не отозваться на силѣ и прочности его успѣха.

Рядомъ съ Островскимъ выступили съ пьесами писатели сроднаго съ нимъ направленія, но не одинаковой съ нимъ талантливости. Писемскій, Чаевъ, А. Потѣхинъ, Владыкинъ разработывали тоже преимущественно народныя и бытовыя темы, но ихъ народность была болѣе внѣшнею, въ смыслѣ уловленія бытовыхъ чертъ, болѣе натуралистическаго, чѣмъ художественно-реальнаго характера, окрашенная еще кромѣ того значительной долей тенденціозности, во вкусѣ господствовавшихъ въ то время вѣяній. Наконецъ, были и такіе драматурги, которые, понявъ, что въ эпоху, породившую Островскаго, оригинальныя русскія произведенія съ французскими героями стали уже немыслимы на русской сценѣ, и что выводимыя на сцену лица должны быть облечены въ бытовые признаки русскихъ современныхъ людей для того, чтобы имѣть кредитъ въ глазахъ публики 60-хъ годовъ, наводнили русскій театръ своеобразнымъ репертуаромъ, который можно было-бы назвать русской бытовой мелодрамой. Характернѣйшіе изъ писателей этого рода, Н. Потѣхинъ и въ особенности Дьяченко, обладая недюжиннымъ знаніемъ театральной техники, весьма ловко съумѣли облечь незамысловатую обличительную тенденцію и прописную мораль своихъ замысловъ въ форму бытовыхъ явленій и замаскировать ходульность и фальшь положеній эффектностію и сценичностію дѣйствія. Въ результатѣ получился репертуаръ пьесъ, легко доступныхъ пониманію театральной толпы, занимательныхъ по ходу дѣйствія и попадавшихъ въ тонъ господствовавшимъ въ обществѣ теченіямъ. При такихъ условіяхъ, успѣхъ этого репертуара былъ несомнѣненъ, и Дьяченко съ Н. Потѣхинымъ долгое время царили въ русскомъ театрѣ, особенно еще при такомъ содѣйствіи, какое оказывала ихъ пьесамъ блестящая игра В. В. Самойлова, охотно тратившаго свое выдающееся дарованіе на воспроизведеніе лицъ дьяченковскаго репертуара.

Всѣ эти обстоятельства въ сложности не могли не подорвать силу и прочность успѣха созданнаго Островскимъ истинно-народ-

наго направленія въ сценическомъ воспроизведеніи русской жизни, и самыя лучшія его вещи тонули въ массѣ пьесъ современнаго ему репертуара, хотя и измѣнившаго свои наружные покровы, но въ сущности столь же близкаго фальши и рутинѣ, господствовавшимъ прежде, во все время, когда русскій театръ не подавалъ и признаковъ самостоятельной жизни.

Теперь мнѣ приходится коснуться едва-ли не главнѣйшей причины паденія театра—пониженія художественнаго уровня сценическаго исполненія, актерской игры. Зачастую слышатся нареканія именно на Островскаго и его репертуаръ, какъ на причины, погубившія художественность исполненія; со времени вторженія на русскую сцену зипуна и армяка, художественная игра пропала, говорятъ противники Островскаго. Въ этомъ они и правы, и не правы. Дѣйствительно, пониженіе актерскаго исполненія начинается съ появленія репертуара Островскаго и созданнаго имъ направленія русской сцены, но виноватъ-ли въ томъ Островскій и его пьесы,—это другой вопросъ.

Наши русскіе актеры, начиная съ зарожденія театра и до Островскаго, были актерами школы въ обширномъ смыслѣ, т. е. въ нихъ замѣчалась извѣстная преемственная общность пріемовъ, тона и стиля игры. Школа эта была школою европейскою, короче сказать—французскою. Весь первый составъ русскаго театра, съ Дмитревскимъ, Волковымъ и Шумскимъ во главѣ, обучавшійся правиламъ декламаціи въ Сухопутномъ кадетскомъ корпусѣ у корпусныхъ офицеровъ: Мелиссино, Остервальда и Свистунова, обучался, конечно, на образцахъ западно-европейскаго искусства. Первыми образцами, которымъ пришлось слѣдовать первой русской труппѣ, были иноземные театры тогдашняго Петербурга, въ числѣ которыхъ преимущественное значеніе имѣла французская труппа Сериньи, состоявшая, по свидѣтельству лѣтописцевъ, изъ весьма талантливыхъ артистовъ. Близость этой труппы и репертуаръ первыхъ лѣтъ, состоявшій, кромѣ пьесъ Сумарокова, изъ переводовъ комедій Мольера, Детуша и Реньяра, еще болѣе обобщилъ артистическую физіономію обѣихъ труппъ: французской и русской.

Усвоивъ стиль и манеру игры лучшихъ изъ европейскихъ трагиковъ тогдашняго времени, Дмитревскій, поставленный во главѣ художественной части юнаго русскаго театра, воспиталъ въ тѣхъ же правилахъ цѣлую плеяду современныхъ ему русскихъ актеровъ. Крутицкій, Гамбуровъ, Сандуновъ, Плавильщиковъ, А. Каратыгинъ,

Яковлевъ и друг. были талантливыми учениками, послѣдователями и преемниками направленія Дмитревскаго, т. е. французской школы сценической игры.

Вся послѣдующая исторія русскаго театра, какъ уже указано выше, была исторіею господства западно-европейскаго, преимущественно французскаго, драматическаго искусства на нашей сценѣ, въ видѣ переводовъ, заимствованій или подражаній. Конечно, и школа актерскаго исполненія слѣдовала по пути завѣщанныхъ Дмитревскимъ и его товарищами преданій и была точнымъ воспроизведеніемъ французской сценической игры, со всѣми свойственными ей достоинствами и недостатками эпохи.

Такое положеніе вещей продолжалось почти сто лѣтъ. Французская школа игры, акклиматизировавшись вполнѣ на русской сценѣ и совершенно соотвѣтствуя внутреннему характеру репертуара, породила не малое количество замѣчательныхъ сценическихъ художниковъ. Свойственныя ей красота внѣшнихъ пріемовъ, отдѣлка мельчайшихъ подробностей игры, продуманность стиля и достоинства декламаціонной стороны задачи, вмѣстѣ съ глубокимъ уваженіемъ къ искусству, усвоенныя талантливыми русскими натурами, поставили лучшихъ русскихъ актеровъ наравнѣ съ крупнѣйшими артистическими силами Запада. Были эпохи въ исторіи московской и петербургской сцены, которыя по количеству замѣчательныхъ дарованій, находившихся одновременно на сценѣ, заставляли признать эти труппы безпримѣрными по блестящему составу. Достаточно вспомнить время Щепкина, Шумскаго, Садовскаго, Самарина, С. Васильева, Никифорова, Медвѣдевой, К. Н. Васильевой, Мартынова, Самойлова, Сосницкаго, В. и Н. Самойловыхъ и друг., чтобы признать блестящее состояніе сценическаго исполненія въ русскомъ драматическомъ театрѣ.

Талантливые отъ природы, обработавъ тщательно прирожденный матеріалъ, воспитавъ свои способности на высокихъ образцахъ игры своихъ старшихъ товарищей и предшественниковъ, русскіе актеры того времени достигли необыкновенной, рѣдко встрѣчаемой на Западѣ, гибкости игры, разнообразія и способности выполнять самыя разностороннія задачи. Мудрено-ли, что, съ появленіемъ Островскаго, своеобразныя его созданія нашли себѣ превосходныхъ истолкователей и исполнителей въ лицѣ членовъ блестящей актерской плеяды, способной понять, усвоить и исполнить, что угодно. Садовскій и Шумскій, прекрасные исполнители мольеровскихъ типовъ,

дали незабвенные образы изъ галлереи Островскаго. Маркизы и петиметры прежняго репертуара сняли пудреные парики и шитые кафтаны и явились предъ изумленными зрителями «живыми» лавочниками и приказными Замоскворѣчья. Высокія созданія Шекспира, комизмъ театра Мольера и «русская душа» лицъ Островскаго—все было подъ силу этимъ великанамъ искусства. Безъ такихъ исполнителей, прочность успѣха Островскаго и значеніе указаннаго имъ поворота русскаго театра, были-бы, вѣроятно, еще меньше. Но вотъ тутъ-то и началась бѣда. Жизненная правда и художественная простота сценическихъ созданій Островскаго, конечно, требовали совершенно другихъ пріемовъ игры или, лучше сказать, не требовали многихъ изъ внѣшнихъ пріемовъ, бывшихъ необходимыми при прежнемъ репертуарѣ. Не только русская публика, но и большинство критиковъ, раньше всего и больше всего, усмотрѣли въ Островскомъ бытоописателя, поразившись яркостію его изображеній бытовыхъ формъ и внѣшнихъ проявленій русской жизни. Какъ выразитель національныхъ особенностей внутренняго міра русскихъ людей, какъ художникъ характеровъ, а не нравовъ только, Островскій былъ понятъ немногими, да и до сихъ поръ значеніе его въ этомъ отношеніи далеко еще не вполнѣ оцѣнено и выяснено. Удивительно ли послѣ этого, что большинство русскихъ актеровъ поняло переворотъ, совершенный репертуаромъ Островскаго, тоже только со стороны внѣшнихъ условій созданныхъ имъ образовъ и, видя простоту ихъ, сочли болѣе ненужными тѣ художественные пріемы, безъ которыхъ трудно было обойтись въ прежнемъ репертуарѣ. Они, также какъ и публика, не поняли того, что для сценическаго воспроизведенія различныхъ проявленій «русской души» персонажей Островскаго, школа также необходима, какъ и для французской комедіи, и что типы Островскаго были такъ велики и захватывающе прекрасны въ исполненіи Садовскаго, Шумскаго и С. Васильева, именно потому, что это были актеры школы, изощрившіе свои дарованія до необычайной гибкости и разнообразія. Ничего этого, казалось, русскимъ актерамъ ненужно, и гораздо проще было увѣрять, что «новый» театръ требуетъ прежде всего «натуры», школы же никакой нѣтъ и не нужно. Правдивость изображеній была принята, какъ общедоступная ихъ нетрудность, а жизненная простота типовъ, казалось, освобождала актера отъ всякихъ художественныхъ заботъ. Связь съ прошлымъ была порвана, и актеры

школы уступили мѣсто на русской сценѣ актерамъ натуры, иначе говоря диллетантамъ, путемъ времени и опыта пріобрѣтшимъ извѣстный ремесленный навыкъ. «Школа игры» осталась на русской сценѣ, какъ общее мѣсто, ничего опредѣленнаго не выражающее, и если теперь вы слышите про какого-нибудь актера отзывъ, что это «актеръ Щепкинской школы», то можете быть совершенно спокойны, что это означаетъ только, что этотъ актеръ добросовѣстно учитъ свои роли и выказываетъ въ исполненіи нѣкоторую обдуманность деталей, но ничего больше.

Школа создается непрерывнымъ воздѣйствіемъ и преемственностію младшихъ отъ старшихъ членовъ артистической семьи, взаимнымъ вліяніемъ и совмѣстною работою актеровъ, а равно и соблюденіемъ хранимыхъ «традицій». На Западѣ театральныя традиціи имѣютъ громадное значеніе. При тщательности и до мельчайшихъ подробностей продуманности первоначальной постановки пьесы, совмѣстнымъ трудомъ авторовъ, директоровъ театра, режиссеровъ и артистовъ—создателей (créateur) ролей, традиціи касаются часто самыхъ незначительныхъ деталей исполненія, сохраняя ихъ неизмѣнно въ теченіе долгаго времени и передавая изъ одного актерскаго поколѣнія въ другое. Традиціи такимъ образомъ служатъ не только преемственною связью различныхъ эпохъ театральной жизни, но и школою для современнаго состава актеровъ, пользующихся постоянно, путемъ традицій, какъ бы загробными указаніями своихъ великихъ предшественниковъ.

У насъ традицій не образовалось, и о сохраненіи ихъ никогда не заботились. Было-ли то вслѣдствіе черезчуръ быстрыхъ измѣненій репертуара, не дозволившихъ пріемамъ игры окрѣпнуть на большомъ числѣ представленій одной и той же пьесы, или слѣдствіемъ свойственной русскому характеру безпечности, но слово «традиція» пріобрѣло у насъ такое же общее маловыражающее значеніе, какъ и «школа». И теперь, случается, упоминаютъ о «традиціяхъ» напримѣръ Московской сцены, но въ чемъ состоятъ эти традиціи, конечно, никто опредѣленно не скажетъ. О высокой игрѣ нашихъ театральныхъ великановъ мы или сохраняемъ смутныя личныя воспоминанія, или должны вѣрить на слово современнымъ имъ хроникерамъ и критикамъ, но въ этомъ послѣднемъ случаѣ мы не можемъ создать себѣ яснаго представленія, въ чемъ именно заключались достоинства исполненія той или другой роли тѣмъ или другимъ великимъ акте-

ромъ. Мы читаемъ, что Мочаловъ напримѣръ удивительно игралъ Гамлета, но какіе были его пріемы въ исполненіи того или другаго мѣста роли, мы не знаемъ: знаемъ только, что иногда онъ становился на четвереньки читая монологъ: «оленя ранили стрѣлой».

Пропасть, отдѣлявшая прежнее направленіе русской сцены отъ новаго и порвавшая связь между ними, была еще тѣмъ безотраднѣе, что наши послѣдніе могикане изъ актеровъ школы не оставили театру своихъ непосредственныхъ учениковъ, и русскій дилеттантизмъ, одинъ изъ самыхъ безшабашныхъ, сталъ посягать все сильнѣе и сильнѣе на завоеваніе русскаго театра. Усмотрѣвъ въ репертуарѣ Островскаго, какъ будто освобожденіе сцены отъ всякихъ требованій школы, дилеттантизмъ смѣло пошелъ на приступъ во всеоружіи «натуры», самомнѣнія и развязнаго отношенія къ искусству. Понятно, что для людей прежняго театра легко было отождествить паденіе школы и художественности игры съ новымъ направленіемъ, представляемымъ репертуаромъ Островскаго, который такимъ образомъ безвинно сдѣлался причиною упадка театра.

Къ этому же времени, какъ я упомянулъ, относится и расцвѣтъ оперетки на русской сценѣ. Требуя отъ своихъ жрецовъ качествъ, лишь очень немного прикасающихся къ художественности и внутреннему дарованію, оперетка распахнула еще шире двери театра для дилеттантскаго нашествія; одинъ лѣнивый только (а можетъ быть лѣнивый болѣе всего) не устремился за театральными лаврами; актерскій контингентъ въ Россіи сразу удесятерился, число театровъ увеличилось до небывалыхъ цифръ, а уровень сцены упалъ до невиданной еще степени. Въ провинціи театры выростали, какъ грибы, безъ всякаго отношенія къ мѣстному спросу. Блажь какого-нибудь купца или спекуляція мелкаго дѣльца достаточны для того, чтобы изъ каменнаго амбара народился новый храмъ Таліи и Мельпомены; труппу же ничему не учившихся или недоучившихся неудачниковъ собрать не трудно, и вотъ черезъ нѣсколько недѣль антрепренеръ, убитый равнодушіемъ мѣстной публики, бѣжитъ, выговоренные въ контрактахъ крупные оклады оказываются мечтой, и обнищавшіе неудачники, въ качествѣ «актеровъ», требуютъ помощи у «Общества пособія нуждающимся сценическимъ дѣятелямъ». Настоящіе, умѣлые, актеры пропадаютъ, какъ песчинки, въ этой голодной, никуда не годной толпѣ и клянутъ искусство, которому служить больше нѣтъ возможности. Не только

художественность, но просто грамотное исполненіе ролей, стало рѣдкостію и уже претендуетъ на выдающееся положеніе, среди остальнаго актерства новой формаціи.

Столичныя сцены, дающія тонъ и направленіе русскому драматическому искусству, неминуемо испытываютъ и на себѣ вліяніе упадка актерскаго уровня и въ болѣе чистомъ, приличномъ видѣ, но тѣ же явленія упадка являютъ передъ столичной публикой, потерявшей почти совершенно критическое чувство вкуса.

Современные драматурги, сбитые съ толку жизнью, сценой и актерами, не знаютъ, какъ попасть въ тонъ требованія зрителей, т. е. завоевать успѣхъ. Пьеса должна быть реальна—теперь другое направленіе немыслимо,—но надо какъ нибудь натянуть и тенденцію въ господствующемъ вкусѣ, не дурно угодить и болѣзненной нервности современнаго зрителя и его страсти къ развлеченію себя отъ сѣренькой дѣйствительности, и дать роли «любимцамъ». Въ результатѣ получается худосочное созданіе современной малоталантливой по части театра эпохи, зачатое безъ страсти и выращенное искусственными усиліями безвкусной «практичности». Жизнь такого дѣтища недолговѣчна, публика не выходитъ изъ своей апатіи, а актеры лишній разъ тратятъ силы попусту и все болѣе и болѣе отучаются отъ настоящей, художественной работы. Не трудно себѣ представить, до какой степени сильно взаимодѣйстіе этихъ трехъ факторовъ театра: авторовъ, актеровъ и публики; каждый изъ нихъ повышаетъ или понижаетъ вкусъ, воспитываетъ или развращаетъ остальныхъ, но бѣда, если уровень всѣхъ трехъ низокъ — тогда наступаетъ то печальное время для искусства, образчикъ котораго мы теперь переживаемъ.

Но что же дѣлать? Какъ помочь горю? Если крупныхъ авторскихъ талантовъ въ сферѣ театра не появляется въ теченіе извѣстныхъ историческихъ періодовъ, то, конечно, ничего не остается дѣлать, какъ пережидать несчастную полосу. Въ ожиданіи явленія какого нибудь новаго, мощнаго таланта, который двинулъ бы дальше русскій театръ, приходится обратиться къ возобновленію художественныхъ наслѣдій прежнихъ лѣтъ, образцовъ всемірнаго и своего русскаго творчества лучшихъ эпохъ театра. Но современное намъ сценическое исполненіе стоитъ на такомъ уровнѣ, что многое изъ великаго прошлаго ему уже не подъ силу. Связь со школой порвана, отъ европейскихъ сценъ наша отошла уже особенностями

своего репертуара, а русская талантливость исковеркана дилеттантизмомъ. Единственное оружіе для борьбы съ этимъ зломъ представляетъ собою школа въ тѣсномъ смыслѣ слова, т. е. постепенное воспитаніе и подготовка новаго поколѣнія русскихъ актеровъ, которое могло бы убить пришлый дилеттантизмъ, возобновить лучшіе памятники прежняго времени и воскресить художественность пріемовъ и благоговѣйное отношеніе къ искусству своихъ дѣдовъ по русской сценѣ.

IV.

Театральная школа.

Говоря о средствахъ къ поднятію все болѣе и болѣе падающаго уровня художественности сценическаго исполненія, я упомянулъ о театральной школѣ въ тѣсномъ смыслѣ, т. е. какъ объ образовательномъ учрежденіи для подготовленія сценическихъ дѣятелей. Такая школа въ особенности необходима тамъ, гдѣ, какъ у насъ, школы въ обширномъ смыслѣ, т. е. извѣстной, выработанной годами и преемственностію, общности художественныхъ пріемовъ и стиля игры, — болѣе не существуетъ, и гдѣ совершенно порвана связь съ прошлымъ. Не потому возлагаю я всѣ надежды на школу, что она есть вообще единственное средство поднятія художественнаго уровня сцены, а потому, что для насъ, въ настоящемъ, и нѣтъ другаго средства. Новое актерское поколѣніе, не стѣсняемое ни связью съ прошлымъ, ни уваженіемъ къ задачамъ искусства, ни яснымъ сознаніемъ его художественныхъ средствъ, — съ развязностію самаго безшабашнаго самомнѣнія и невѣжества, провозгласило «натуру» своимъ единственнымъ руководителемъ, маскируя какъ бы принципіальнымъ отрицаніемъ всякой школы свое полное невѣдѣніе и безсиліе. Могли ли они признавать какіе либо законы, пріемы или стили художественнаго исполненія, когда все это были для нихъ одни «страшныя слова». Для недоучившихся или ничему не учившихся неудачниковъ, бросившихся развязно на русскую сцену, гораздо проще было отрицать во имя «нутра» все то, чего достигнуть они не могли по недостатку развитія, знанія и желанія трудиться. Этотъ артистическій нигилизмъ нашелъ для себя въ театрѣ необыкновенно благопріятную почву и прочно пустилъ въ нее свои корни. При полной неопредѣленности художественныхъ идеаловъ въ публикѣ, при сбивчивости понятій о цѣляхъ

и средствахъ драматическаго театра, не мудрено, что дилеттанты-нигилисты могли сойти за артистовъ новаго, реальнаго направленія. Они ставили единственнымъ требованіемъ отъ актера — талантъ, прирожденную способность; но вѣдь талантъ дѣйствительно есть первоисточникъ всякаго художества. При смутности разумѣнія тѣхъ границъ, которыя лежатъ между прирожденною способностію и формами ея проявленія въ искусствѣ, оставался всего одинъ шагъ до отрицанія необходимости какой бы то ни было школы, и шагъ этотъ былъ сдѣланъ. Все это было какъ нельзя болѣе на руку невѣжественному дилеттантизму, водворившемуся на русской сценѣ. За актерствомъ пошли драматурги, за ними художественная критика, и за всѣми ими—вся масса зрителей. Воцарился полнѣйшій сумбуръ понятій, и теперь стоитъ заговорить о школѣ, чтобы всѣ перестали понимать другъ друга. Какая школа? Да развѣ есть какая-нибудь школа? Талантъ не нуждается ни въ какихъ школахъ! Никакія школы талантовъ не сдѣлаютъ! Театръ— вотъ школа! и т. д.

Да, несомнѣнно, лучшая школа — это театръ, театръ, какъ образецъ. Но если такого театра нѣтъ? Если вся его дѣятельность, въ силу извѣстныхъ, хотя бы и временныхъ причинъ, — противохудожественна? Можетъ ли онъ создать или замѣнить школу?.. А мы находимся лицомъ къ лицу именно съ такимъ обстоятельствомъ. Вотъ почему я и утверждаю, что единственную надежду на обновленіе духа нашего театра или лучше сказать на возрожденіе въ немъ его прежней художественности, можно ожидать только отъ новаго поколѣнія, подготовленнаго и воспитаннаго разумной школой.

Но я уже сказалъ, что стоитъ только произнести слово «школа», чтобы сейчасъ же возникли всевозможныя недоразумѣнія. Всѣ спорятъ, но никто не хочетъ уяснить себѣ или не понимаетъ, чего можно ожидать отъ школы, какія ея задачи и цѣли и какими путями можетъ она ихъ выполнить. Одни требуютъ отъ школы больше, чѣмъ она можетъ дать; другіе ждутъ отъ нея результатовъ, превышающихъ ея задачи. Эта сбивчивость понятій существуетъ не только въ массѣ «публики», но даже въ средѣ лицъ, близко стоящихъ къ искусству, любящихъ его и серьезно смотрящихъ на его интересы. Весьма интересны напр. нѣкоторыя сужденія такого образованнаго и талантливаго знатока сцены, какъ Д. В. Аверкіевъ, высказанныя имъ въ статьѣ «Новаго Времени»

(отъ 28 марта 1890 г. № 5057), озаглавленной «Театральные парадоксы». Авторъ усматриваетъ, что теперь у насъ «идетъ отверженіе, или по крайности приниженіе первоисточника всякаго художества — таланта. Никогда такъ много и пусто не толковали о «школѣ», никогда не возлагали на нее столь несбыточныхъ надеждъ. Всѣхъ обуяло какое то идолопоклонство передъ школой; всякій, даже самый лѣнивый любитель искусства, спѣшитъ твердить: «учитесь, учитесь!» Точно мы не видали и теперь не видимъ ученыхъ дураковъ. Причину такого явленія и объясненіе, почему статья озаглавлена парадоксомъ, авторъ даетъ далѣе: «въ наше время смутныхъ и шаткихъ представленій о художествѣ, прямой и искренній взглядъ на него многимъ покажется парадоксомъ. Что дѣлать? Мы слишкомъ недавно пережили періодъ такъ называемаго нигилизма. По отношенію къ искусству, онъ былъ вреденъ не столько потому, что отвергалъ его (отверженіе факта не ведетъ къ его уничтоженію), сколько потому, что, явясь въ видѣ догматическаго ученія, въ видѣ секты, основанной на своего рода пятикнижіи, онъ вообще отучалъ отъ самостоятельнаго мышленія. Теперь, покончивъ съ нигилизмомъ, мы хотимъ какъ бы наверстать потерянное время, но по укоренившейся привычкѣ, вмѣсто того, чтобы обдумывать и изслѣдовать, провѣряя и взвѣшивая свои мысли, мы легко бросаемся на первое мнѣніе и заботимся не столько о его правильности, сколько о томъ, чтобы оно было въ ходу. Вдобавокъ, никогда посредственность не была въ такомъ авантажѣ, какъ нынче. Ужь одно обиліе журналовъ и театровъ ставитъ въ необходимость довольствоваться посредственнымъ. Посредственность не только не чутка къ таланту, но въ глубинѣ, судя по себѣ, сомнѣвается въ его существованіи; оттого-то она такъ и напираетъ на школу и твердитъ про ученье, хотя сама и лѣнится и—главное—не умѣетъ учиться».

Выходитъ такъ, что находящаяся теперь «въ особенномъ авантажѣ» посредственность, отвергая самое существованіе таланта, всѣ свои, явно несбыточныя надежды, возлагаетъ на школу, сдѣлавшуюся ходовымъ вопросомъ, вопросомъ моды и даже предметомъ какого-то «идолопоклонства». Другими словами, школа, по ходячему нынѣ мнѣнію, можетъ вполнѣ замѣнить прирожденный талантъ. Я не знаю, въ какихъ признакахъ почтенный авторъ усматриваетъ такое пристрастіе къ школѣ, доходящее до идолопоклонства; я вижу, наоборотъ, что даже теперь, когда мы, по его свидѣтельству, «покончили съ нигилизмомъ», все еще приходится отстаивать необходи-

мость школы, постоянно оспариваемую не только нелѣпою посредственностію, способною смѣшать такія два разныя понятія, какъ школа и талантъ, но и лицами, отъ которыхъ можно ожидать «прямыхъ и искреннихъ» взглядовъ на художество. Если даже эти лица не чужды «смутныхъ и шаткихъ представленій о художествѣ», то стоитъ ли серьезно возражать на нелѣпыя мнѣнія въ родѣ того, что таланта нѣтъ и не нужно, а нужна только выучка, школа. Г. Аверкіевъ совершенно правъ, говоря, что «не слѣдуетъ возлагать чрезмѣрныхъ надеждъ на школу и приписывать ей черезчуръ важное значеніе», потому что «при всемъ трудолюбіи и прилежаніи нельзя сдѣлаться, безъ нѣкоторой врожденной способности, не только настоящимъ художникомъ, но и хорошимъ сапожникомъ»; но онъ совершенно правъ также, говоря выше, что «конечно, справедливо, что извѣстная подготовка нужна для всякаго дѣла; безъ нея не сдѣлаешься ни художникомъ, ни даже сапожникомъ». Все возраженіе, стало быть, сводится къ тому, чтобы не возлагать на школу чрезмѣрныхъ надеждъ, но сама по себѣ школа необходима, на ряду съ талантомъ, необходима, какъ «извѣстная подготовка», и въ этомъ смыслѣ значеніе ея «черезчуръ важно» и оспариваемо быть не можетъ.

Настоящая художественная школа, говоритъ г. Аверкіевъ, заключается въ уединенномъ художественномъ самовоспитаніи таланта, такомъ, какое проходитъ, напримѣръ, каждый прирожденный поэтъ. «Поэтъ не станетъ истиннымъ художникомъ, не пройдя самостоятельно и самодѣятельно извѣстной школы; ему необходимо изучить, самымъ тщательнымъ и подробнымъ образомъ своихъ предшественниковъ, изучить не только ихъ красоты, планъ ихъ произведеній и манеру развитія дѣйствія, но и ихъ языкъ, слогъ, механизмъ ихъ стиля».

Такое самостоятельное и самодѣятельное происхожденіе извѣстной школы, такое художественное самовоспитаніе стоитъ, по нашему мнѣнію, совершенно внѣ вопроса, насъ занимающаго. Какъ ни велика была бы прирожденная способность, и какъ ни совершенно, съ другой стороны, была бы поставлена школа, понимаемая какъ спеціальное художественно-образовательное заведеніе,—значеніе художественнаго самовоспитанія остается неизмѣннымъ. Никакому, даже самому ярому «идолопоклоннику» школы не придетъ въ голову отрицать необходимость самообразо-

ванія и самоусовершенствованія. Въ сценическомъ искусствѣ (какъ впрочемъ и въ другихъ формахъ художественной дѣятельности) школа актера, въ смыслѣ самоусовершенствованія — непрерывна; актеръ-художникъ «учится» до гробовой доски или до тѣхъ поръ, пока онъ не сошелъ съ досокъ сцены. Сама дѣятельность его, по своей сущности — непрерывная цѣпь опытовъ, этюдовъ, стремленій къ совершенству. Понятно, что такое «уединенное самовоспитаніе» нисколько не исключаетъ школу и не лежитъ въ противорѣчіи съ ней; напротивъ, школа должна служить преддверіемъ къ такой самостоятельной и самодѣятельной обработкѣ дарованія и облегчить ея первые шаги. Чтобы сдѣлаться свѣтиломъ науки—нужно самообразованіе, самостоятельная работа, университетскаго образованія одного не достаточно; но изъ этого никто еще, кажется, не выводилъ заключенія о его безполезности.

«Актеру необходимѣе всего художественная образованность и развитіе вкуса, по справедливому замѣчанію Д. В. Аверкіева. То и другое пріобрѣтается знаніемъ литературы, и притомъ живымъ и непосредственнымъ, а не по учебникамъ, и созерцаніемъ образцовъ. Для актера весьма важно посѣщать по возможности часто хорошій театръ. Во Франціи, театральная школа обязана своимъ значеніемъ именно той тѣсной связи, въ которой она находится съ первымъ французскимъ театромъ, «Comédie Française», театромъ образцовымъ по репертуару и по постановкѣ пьесъ. Отсюда выводъ: чтобы устроить театральную школу, надо раньше озаботиться устройствомъ театра. Консерваторія безъ помощи симфоническихъ концертовъ, съ одними школьными упражненіями, ушла бы недалеко въ дѣлѣ развитія вкуса учащихся, т. е. въ дѣлѣ ихъ художественнаго образованія».

Все это неоспоримо справедливо; но если театръ находится не на высотѣ своего призванія, если онъ «довольствуется неразборчивой постановкой кой-какихъ пьесъ», если уровень художественности исполненія палъ на его сценѣ и средствъ подняться ему ждать не откуда? Какъ тогда дѣлать? Если представить себѣ, какъ говоритъ самъ г. Аверкіевъ, «музыкальное училище, гдѣ развивали бы вкусъ учениковъ при помощи такъ называемой садовой музыки и заставляли бы ихъ упражняться въ ея исполненіи»—какъ поступить въ этомъ случаѣ? Вѣдь это выйдетъ заколдованный кругъ; театру не откуда ждать обновленія, какъ отъ школы, а школу невозможно устроить безъ образцоваго театра. Махнуть ли рукой на театръ и

на школу и успокоиться на томъ, что, при такомъ положеніи дѣла, «успѣхи школы, даже при необыкновенно удачномъ выборѣ преподавателей, окажутся ничтожными»?

Оставлять безъ вниманія такой существенно важный и серьезный вопросъ, какъ положеніе отечественнаго театра—невозможно. Надо всѣми силами изыскивать способы къ улучшенію дѣла, и въ числѣ этихъ способовъ, вопросъ школы, конечно, занимаетъ наиболѣе видное мѣсто. Стоитъ только разъ навсегда покончить со всѣми недоумѣніями и уяснить себѣ, чего можемъ мы ждать отъ школы, и чего въ правѣ мы отъ нея требовать.

По мнѣнію Д. В. Аверкіева, возлагать надежду на спеціальныя художественныя заведенія, въ родѣ театральной школы, «какъ на разсадникъ талантовъ, какъ на двигателей искусства, вполнѣ неразумно. Назначеніе всѣхъ такихъ училищъ—въ приготовленіи рядовыхъ исполнителей, а не бойцовъ искусства».

Я не думаю, чтобы кто нибудь серьезно могъ полагать, что школа—это такая фабрика талантовъ, которая можетъ бездарность переработать въ дарованіе. Еслибы и оказались на дѣлѣ такія курьезныя мнѣнія, то пришлось бы вновь повторять то, что было сказано по поводу смѣшенія понятій таланта и школы. Во всякомъ случаѣ, одинъ фактъ школьной подготовки не даетъ ручательствъ въ даровитости артиста, но съ другой стороны, не думаю, чтобы и прирожденная даровитость должна или могла бы избѣгать школьной обработки, или чтобы школа могла оказать неблагопріятное вліяніе на талантъ; конечно, я имѣю въ виду школу, разумно поставленную. Говоря далѣе о техникѣ актерскаго дѣла, составляющей главное содержаніе школьнаго образованія, г. Аверкіевъ самъ сознаетъ, что чрезъ нее «полезно пройти не только рядовому таланту, но и высокодаровитому артисту». Да оно иначе и быть не можетъ. Сфера и задачи школы настолько опредѣленны и самостоятельны, что стоятъ внѣ вопроса о талантливости, опредѣляющей лишь большую или меньшую степень воспринимаемости школьныхъ пріемовъ. Мнѣніе же, что школьная подготовка сушитъ, вяжетъ талантъ и страдаетъ академическимъ педантизмомъ, не выдерживаетъ критики, если имѣть въ виду точно поставленныя цѣли школы и характеръ ея пріемовъ, что будетъ яснѣе изъ послѣдующаго.

Если даже и допустить, что бойцы искусства могутъ, силою своего прирожденнаго дарованія, обойтись безъ школы (въ чемъ я сильно сомнѣваюсь, и во всякомъ случаѣ—не безъ своей, одино-

кой, но не менѣе солидной школы самообразованія) и что школа будетъ приготовлять только рядовыхъ исполнителей, то и въ этомъ случаѣ школа не утратитъ своего значенія, какъ двигателя искусства, ибо высокое состояніе уровня сценическаго исполненія данной страны, выражающееся въ стройности (ансамбль) общаго исполненія, достигается умѣлостію именно рядовыхъ исполнителей. Геніальные художники являются не часто и не въ большомъ количествѣ; они безспорно даютъ могучій толчокъ искусству, представляя собою образецъ и примѣръ для подражаній, но общій уровень сценическаго исполненія опредѣляется все-таки дѣятельностію рядовыхъ исполнителей, не блещущихъ яркими прирожденными дарованіями, но сильныхъ умѣньемъ, знаніемъ и трудомъ. Высокій уровень французскаго сценическаго искусства объясняется именно обиліемъ такихъ спеціально образованныхъ, трудолюбивыхъ и умѣлыхъ исполнителей, подготовленныхъ школой—крупные же таланты и тамъ не болѣе часты, какъ и въ другихъ странахъ.

Идя болѣе по пути уясненія истинныхъ задачъ школы, нельзя пройти молчаніемъ одно обстоятельство, затемняющее вопросъ въ значительной мѣрѣ. Среди самыхъ искреннихъ сторонниковъ школы господствуетъ одно увлеченіе, способное затруднить достиженіе и безъ того не легкихъ школьныхъ задачъ,—это увлеченіе образованностію актера, понимаемою широко и неопредѣленно. Послѣдствіемъ такого увлеченія является усложненіе школьной программы предметами, неоспоримо полезными сами по себѣ, но имѣющими почти такое же отношеніе къ задачамъ школы, какъ и всѣ другія отрасли человѣческаго знанія. Никто, конечно, не станетъ спорить, что актеръ, какъ и вообще всякій художникъ, чѣмъ будетъ образованнѣе, тѣмъ болѣе будетъ на высотѣ своего призванія. Съ другой стороны, образованность будетъ тѣмъ обширнѣе и глубже, чѣмъ болѣе познаній она будетъ въ себѣ совмѣщать; и познанія въ астрономіи и медицинѣ могутъ сослужить свою службу актеру, но изъ этого не слѣдуетъ еще, чтобы актеръ непремѣнно изучалъ и медицину, и астрономію. Даже въ сферѣ знаній, ближе соприкасающихся къ сценическому искусству, многія изъ требуемыхъ сторонниками актерской «образованности», не могутъ входить въ задачи школы, какъ лежащія внѣ ея. Очевидно, что такое увлеченіе основано на недоразумѣніи: предметы общаго образованія—приняты за спеціальныя познанія, обязательныя въ спеціально-художественномъ учрежденіи, какова актерская школа. Эти предметы, не только по-

лезные, но допустимъ даже необходимые актеру, должны принадлежать всецѣло къ сферѣ актерскаго внѣшкольнаго самообразованія, безъ котораго, конечно, нельзя сдѣлаться истинно-образованнымъ актеромъ, включеніе же ихъ въ программы школы и неосновательно, и безполезно. Сколько бы мы ни включали теоретическихъ знаній, прямо или косвенно относящихся къ актерскимъ задачамъ, въ школьное преподаваніе — учащіеся будутъ схватывать всюду только верхушки, теряя на это время и трудъ, необходимые для существенныхъ школьныхъ занятій. Кругъ теоретическихъ, научныхъ свѣдѣній долженъ быть ограниченъ самою тѣсною необходимостію, ровно настолько, чтобы служить пособіемъ и объясненіемъ главныхъ занятій школы, все же остальное должно быть вынесено за предѣлы школы, какъ ей неподлежащее и недостижимое ею, иначе—гоняясь за призрачными цѣлями, мы невозвратно упустимъ главную, и не подготовимъ ни образованныхъ людей, ни актеровъ. Все дѣло, стало быть, въ томъ, чтобы опредѣлить кругъ познаній, прямо вытекающихъ изъ сущности актерскихъ задачъ и доступныхъ школьному преподаванію. Вопросъ не въ томъ, желательно ли, чтобы наши актеры были близко знакомы съ исторіею, археологіею, общею литературой отечественной и иностранной, чтобы они хорошо знали европейскіе языки, чтобы они рисовали, пѣли и играли на разныхъ инструментахъ и проч., а въ томъ—насколько это достижимо путемъ школьной подготовки, въ спеціальномъ художественномъ учрежденіи, подготовляющемъ актеровъ.

Рядомъ съ увлеченіями «образованностію» будущихъ актеровъ, слѣдуетъ отмѣтить увлеченія вообще теоріею въ вопросѣ школьнаго преподаванія. Я разумѣю въ этомъ случаѣ теорію спеціальныхъ предметовъ, входящихъ въ понятіе сценическаго искусства. Съ легкой руки Льюиса, теоретическая разработка вопросовъ театральнаго искусства нашла себѣ не малое число послѣдователей, въ особенности между нѣмецкими мыслителями, и литература этого вопроса, въ настоящее время, занимаетъ уже довольно значительное мѣсто. Все это вполнѣ понятно и законно. Сценическое искусство, хотя и зиждется, главнымъ образомъ, на неуловимомъ и малоподдающемся теоретическимъ опредѣленіямъ факторѣ— художественномъ, творческомъ талантѣ, но внѣшнія формы его проявленія, его пріемы, наконецъ, предъявляемыя къ искусству современнымъ зрителемъ требованія, настолько опредѣленны, что могутъ быть уловимы въ

рамки теоріи. Роль теоріи—пояснительная, она выясняетъ причины явленій, фактовъ, указываетъ на взаимную ихъ связь и дѣлаетъ выводы, могущіе служить руководящими указаніями. Понятно, что для яснаго уразумѣнія теоретическихъ положеній, требуется не только сознательное отношеніе къ фактической сторонѣ дѣла, но и способность обобщенія и критическаго анализа. Насколько такихъ свойствъ возможно ожидать отъ учащихся театральныхъ школъ, настолько должно быть отведено теоріи и мѣста въ преподаваніи; иначе, вмѣсто разъясненія, теорія затемнитъ пониманіе, запутаетъ понятія учащихся и не только не принесетъ ожидаемой пользы, но окажетъ несомнѣнный вредъ. Объясню примѣромъ: теорія объясняетъ намъ связь между душевными движеніями и внѣшнимъ ихъ проявленіемъ въ тѣлодвиженіяхъ, жестахъ и личной мимикѣ; она указываетъ, на анатомическихъ и физіологическихъ данныхъ, какими именно способами проявляются эти видимые и всѣмъ извѣстные признаки внутренней, душевной жизни человѣка, какія при этомъ сокращаются мускулы, какіе нервы приводятся въ дѣйствіе и т. д. Теорія говоритъ напримѣръ: «главный источникъ любви есть наслажденіе, вызываемое созерцаніемъ красоты, и проявляется главнымъ образомъ посредствомъ зрительнаго органа. Въ выраженіи глазъ будетъ, прежде всего, сказываться сочувственное удивленіе, въ которомъ соединены: вниманіе и радостное удовольствіе. Съ одной стороны, удовольствіе расширяетъ глаза и ноздри и складываетъ въ улыбку верхнюю губу; но, въ то же время, сочувственное изумленіе парализуетъ нижнюю губу, которая опускается отъ собственной тяжести» *). Не трудно представить себѣ ту гримасу, которую изобразитъ на своемъ лицѣ учащійся, желая выразить любовь по теоріи, понятой имъ не какъ объясненіе, а какъ указаніе, какъ рецептъ способа изображать любовь! А между тѣмъ, тотъ же учащійся, инстинктивно, можетъ быть, и сумѣлъ бы придать своему лицу, влюбленное выраженіе, еслибы не былъ сбитъ съ толку неправильно понятой теоріей.

Я не отвергаю теоріи, какъ предмета преподаванія, но повторяю: она должна быть включена въ программы театральныхъ школъ въ размѣрѣ, строго необходимомъ для разумнаго объясненія практической части занятій, и въ формахъ, доступныхъ сознательному

---

*) П. Боборыкинъ. «Театральное искусство». стр. 120—121.

усвоенію учащимися. У насъ же замѣчаются случаи и увлеченія теоретическою стороною преподаванія, и погони за приготовленіемъ не только образованныхъ, но даже ученыхъ актеровъ. Таковъ, напримѣръ, проектъ театральной школы покойнаго С. А. Юрьева.

Слѣдуетъ, однако, замѣтить, что такое научное, теоретическое направленіе въ театральномъ преподаваніи стало признаваться у насъ сравнительно въ очень недавнее время; гораздо распространеннѣе было, да и до сихъ поръ еще прочно держится, особенно въ актерскихъ сферахъ, противоположное направленіе—отрицающее для практическихъ занятій, всякую теорію, какъ совершенно безполезную. Еслибы этотъ взглядъ составлялъ достояніе только заурядныхъ актеровъ или практиковался только тѣми пародіями на театральныя школы, которыя содержатся частными лицами съ чисто спекулятивными цѣлями, — оспаривать не стоило бы труда: многіе актеры отвергаютъ теорію, не имѣя объ ней даже и отдаленнаго понятія, а содержатели частныхъ школъ эксплоатируютъ распространенный въ обществѣ театральный дилеттантизмъ и пріемами чисто любительскими. Важно то, что отрицаніе всякой теоретической стороны въ театральномъ образованіи и признаніе одной лишь практической части господствовало и въ спеціальныхъ нашихъ театральныхъ заведеніяхъ, находя себѣ оправданіе въ примѣрѣ прославленной парижской консерваторіи, гдѣ, какъ извѣстно, теорія въ программѣ преподаванія совершенно отсутствуетъ. Наше первое театральное училище, ввѣренное знаменитому И. А. Дмитревскому—основателю сценическаго воспитанія въ Россіи, было скопировано съ французскихъ образцовъ, и съ тѣхъ поръ не прекращается преклоненіе передъ парижскимъ примѣромъ, какъ въ организаціи, такъ и въ формахъ преподаванія, за весьма незначительными уклоненіями. Подобное увлеченіе французскою консерваторіей совершенно неосновательно.

Причина высокаго уровня сценической игры во Франціи лежитъ во многихъ явленіяхъ; французы, по самой натурѣ своего національнаго характера, весьма предрасположены къ театральной дѣятельности—это во-первыхъ; во-вторыхъ—въ средѣ лицъ, предназначающихъ себя театру, несравненно больше, чѣмъ у насъ, распространено искусство чтенія, декламаціи и выработки дикціи, что и немудрено при обиліи въ Парижѣ частныхъ учителей и извѣстныхъ преподавателей этого искусства внѣ консерваторіи, и въ

третьихъ — главнымъ образомъ, художественному воспитанію будущихъ сценическихъ дѣятелей способствуетъ обиліе прекрасныхъ живыхъ образцовъ на парижскихъ сценахъ, тѣсная связь, соединяющая консерваторію съ образцовою сценою Французской Комедіи, и тщательное соблюденіе традицій, оставленныхъ современному поколѣнію актеровъ ихъ знаменитыми предшественниками. Юные артисты консерваторіи постоянно окружены такими яркими примѣрами, дышатъ такой художественной атмосферой, что невольно проникаются ею, и вступивъ, по выходѣ изъ консерваторіи, въ артистическую семью, сливаются съ нею въ общности стиля и школы игры.

Что же касается до преподаванія въ стѣнахъ самой консерваторіи, то сами французы далеко не считаютъ его образцовымъ. Зная лично положеніе преподаванія въ парижской консерваторіи, могу съ увѣренностью сказать, что не его достоинства даютъ Франціи хорошихъ актеровъ. Все преподаваніе ограничивается практическимъ классомъ maintien и лекціями по литературѣ проф. де-Лапоммере. Курсъ литературы совершенно эпизодическій: одинъ годъ, г. де-Лапоммере читаетъ своимъ слушателямъ о Расинѣ, другой—о В. Гюго и уже другому составу слушателей и т. д. При этомъ, лекціи ограничиваются только французскою литературой, такъ что ученики консерваторіи только о ней выносятъ отрывочныя, смутныя свѣдѣнія, объ источникахъ же иностранной литературы и совсѣмъ не имѣютъ понятія. Если имѣть въ виду, что г. де-Лапоммере читаетъ одинъ часъ въ недѣлю, и то только въ теченіе шести мѣсяцевъ, а иногда и меньше, то никому не покажется невѣроятнымъ, что молодые французскіе артисты отличаются изумительнымъ невѣжествомъ въ своей, не говоря уже о чужой, литературѣ. Классу maintien отведенъ тоже одинъ урокъ въ недѣлю, и конечно, не ему обязаны французскіе актеры своимъ умѣньемъ держаться на сценѣ и тѣми «хорошими манерами», которыя ставятся всегда въ примѣръ нашимъ актерамъ. Затѣмъ, практическихъ классовъ, совершенно независимыхъ одинъ отъ другаго, четыре, подъ руководствомъ актеровъ французской комедіи: Го, Делонэ, Вормсъ и Мобанъ. Каждый изъ этихъ четырехъ преподавателей набираетъ себѣ классъ изъ числа вновь вступающихъ учениковъ и ученицъ и занимается ими до того времени, когда сочтетъ подготовку достаточною для конкурса на выпускныя преміи. Занятія въ классѣ (два урока въ недѣлю) состоятъ изъ разучиванія

ролей репертуара театровъ: Comédie Française, Odéon и Gymnase, причемъ учитель исправляетъ недостатки дикціи, показываетъ съ голоса интонаціи роли и необходимыя сценическія движенія на классной эстрадѣ, но безъ всякихъ декорацій, костюмовъ, грима или аксессуаровъ, которыхъ ученики консерваторіи никогда и не видятъ во все время прохожденія курса. Напавъ на какую-нибудь роль, подходящую ближе къ способностямъ учащагося, преподаватель начинаетъ «вдалбливать» ее въ ученика со всѣми подробностями тона (съ голоса же) и жестовъ, и къ конкурсу доводитъ свою работу до желаемаго совершенства: молодой артистъ играетъ свою роль (Тартюфа, Арманъ Дюваля или другую) тонъ въ тонъ и жестъ въ жестъ, какъ старый актеръ — исполнитель этой роли на «большой» сценѣ, или, какъ самъ учитель, если роль эта принадлежитъ къ репертуару сего послѣдняго. Выученный съ голоса, какъ канарейка подъ шарманку, молодой артистъ удостоивается преміи и по уставу консерваторіи вступаетъ въ число артистовъ одного изъ субсидируемыхъ театровъ, гдѣ и оказывается... ничего не умѣющимъ играть, кромѣ своей школьной роли, и лишнимъ бременемъ для сцены. Тогда начинается то именно самовоспитаніе уже на сценѣ, которое въ результатѣ и даетъ болѣе или менѣе полезнаго актера, весьма мало чѣмъ обязаннаго пресловутой консерваторіи. Не слѣдуетъ забывать при этомъ, что въ консерваторію поступаетъ матеріалъ, подготовленный относительно хорошо, въ смыслѣ дикціи и декламаціи, и избранный между лучшими претендентами: изъ 200 человѣкъ, стремящихся въ консерваторію и читающихъ вообще не дурно, попадаетъ въ нее человѣкъ 20 не болѣе. Эти избранные, въ теченіе консерваторскаго курса, конечно, еще улучшаютъ свою дикцію, и эта именно сторона представляется единственнымъ неотъемлемымъ качествомъ всѣхъ французскихъ актеровъ, которымъ они отчасти обязаны школьной подготовкѣ; причину же вообще высокаго сценическаго уровня французскихъ артистовъ надо искать, какъ выше уже было сказано, не въ консерваторіи, а внѣ ея. Какъ я уже сказалъ, сами французы сознаютъ слабыя стороны своей школьной художественной подготовки и не рѣдко подаютъ голосъ за коренныя преобразованія парижской консерваторіи, въ чемъ можетъ убѣдиться всякій, прочтя въ «Revue des deux mondes» статьи Луи де-Гондераксъ по этому вопросу.

Въ чемъ же, однако, должна заключаться школьная подготовка

актеровъ? Д. В. Аверкіевъ, въ приведенной выше статьѣ, даетъ слѣдующій отвѣтъ: «въ театральныхъ школахъ слѣдуетъ обращать большое вниманіе на выработку того матеріала, при посредствѣ котораго воплощается творческая мечта артиста, т. е. на выработку его голоса, который долженъ быть и силенъ и гибокъ; на выработку его движеній, при чемъ, конечно, не такъ важно изученіе условныхъ жестовъ и позицій, или манеръ, сколько выработка подвижности и гибкости членовъ, которыя дѣлали бы ихъ послушливыми намѣреніямъ артиста; не манеры ему нужны, а именно полная свобода движеній. Въ этомъ и заключается собственно техника актерскаго дѣла, сама по себѣ ничего не значущая, но чрезъ которую полезно пройти не только рядовому таланту, но и высокодаровитому артисту. А у насъ подъ техникой разумѣютъ хорошія манеры, умѣнье играть извѣстныя роли, даже чуть ли не умѣнье выражать лицомъ всевозможныя душевныя чувства и движенія! Стоитъ, молъ, поучиться, — и станешь актеромъ. Къ сожалѣнію, у насъ весьма мало обращается вниманія на выработку настоящей актерской техники, на упражненія голоса и тѣла».

Хотя и нельзя согласиться съ почтеннымъ авторомъ «парадоксовъ», что въ этомъ и состоитъ вся техника сценическаго художества, есть кое-что и еще, о чемъ будетъ сказано въ своемъ мѣстѣ,—но несомнѣнно, что главною задачею школы должна быть обработка актерскаго матеріала — голоса, дикціи и движеній. Эта задача далеко не изъ легкихъ, если принять въ соображеніе, что въ школу являются люди такого возраста, когда складъ организма почти уже опредѣлился, когда многія привычки и особенности успѣли уже прочно привиться къ натурѣ, сдѣлавшись ея инстинктивными, непроизвольными свойствами. Чтобы побѣдить укрѣпившіяся многими годами привычки, чтобы, взамѣнъ ихъ, привить другія, и привить съ такой же силой непроизвольныхъ, инстиктивныхъ привычекъ, свойствъ, какъ бы врожденныхъ (иначе они всегда будутъ обличать искусственность и страдать отсутствіемъ естественной свободы),—нужно много мускульнаго труда, напряженія воли и частныхъ упражненій. Понятно, что какіе-нибудь одинъ, два часа въ недѣлю такихъ упражненій никакой пользы не принесутъ и будутъ только формальною мѣрою для соблюденія полноты школьной программы, что, къ несчастью, у насъ постоянно и дѣлается. Человѣкъ до двадцатилѣтняго возраста былъ неуклюжъ въ своихъ движеніяхъ, и эта неуклюжесть во-

шла въ его плоть и кровь,—не сдѣлается же онъ болѣе ловкимъ и изящнымъ отъ того, что, разъ въ недѣлю, его будутъ заставлять продѣлывать упражненія для развитія ловкости движеній! Упражняйте его ежедневно, ломайте настойчиво его дурныя привычки соотвѣтствующими упражненіями, и только тогда можно будетъ добиться какого-нибудь результата. То же самое и съ развитіемъ голоса, и съ обработкой дикціи: только тогда выйдетъ толкъ, когда путемъ энергическихъ упражненій прививаемыя качества обратятся въ инстинктивныя привычки.

Еслибы актеровъ подготовляли съ малыхъ лѣтъ,—задача упрощалась бы значительно. Физическое воспитаніе малолѣтнихъ могло бы вестись именно къ извѣстнымъ цѣлямъ, и необходимыя свойства пріобрѣтались бы исподволь, естественнымъ путемъ. Наше театральное училище находится въ этомъ отношеніи въ исключительномъ, привилегированномъ положеніи; его воспитанники и воспитанницы могутъ съ малыхъ лѣтъ подготовляться, на всякій случай, къ карьерѣ драматическихъ артистовъ, ибо нельзя знать впередъ, къ чему они окажутся съ лѣтами способнѣе: въ балетъ, оперу или драму. Танцовальные классы у нихъ обязательны для всѣхъ — это служитъ ручательствомъ, что всѣ будутъ умѣть красиво ходить и держаться на сценѣ, будутъ ловки и граціозны въ движеніяхъ и хорошо носить костюмъ. Стоитъ обратить большее вниманіе на голосовыя упражненія и выразительное чтеніе съ младшихъ же классовъ, и цѣль первоначальной подготовки будетъ достигнута, безъ всякаго ущерба прочимъ задачамъ училища,—вѣдь и балетные артисты хуже не будутъ, если выучатся пѣть и выразительно читать.

Театральное училище можетъ и свою научную программу приспособить къ потребностямъ сценической карьеры, давъ въ ней болѣе обширное мѣсто словеснымъ наукамъ, историческимъ и литературнымъ познаніямъ, что значительно приблизило бы къ осуществленію идеалъ образованныхъ актеровъ.

Но не будемъ отклоняться въ сторону; мы должны имѣть въ виду не воспитанниковъ и воспитанницъ интерновъ театральнаго училища, а общій типъ учащихся взрослыхъ, составляющихъ контингентъ театральныхъ школъ вообще и въ частности драматическихъ курсовъ при театральномъ училищѣ.

Какія требованія должны быть предъявляемы къ поступающимъ въ театральныя школы? Французская консерваторія никакого образовательнаго ценза отъ поступающихъ не требуетъ; у насъ, напро-

тивъ,—склонны требовать, не ниже полнаго курса средне-учебныхъ заведеній. Мнѣ кажется, что истинная точка зрѣнія лежитъ не въ этихъ противоположныхъ крайностяхъ. Причина высокаго образовательнаго ценза у насъ кроется въ той же погонѣ за образованнымъ актеромъ, несостоятельность которой я уже указалъ. Всякій знаетъ, насколько различны и независимы другъ отъ друга сферы общаго образованія и художественнаго творчества: люди, одаренные большимъ талантомъ, часто не въ состояніи одолѣть всю книжную премудрость полнаго курса средне-учебныхъ заведеній, и закрывать двери театральной школы оттого, что человѣку не дался греческій синтаксисъ или тригонометрія,—по меньшей мѣрѣ странно. Съ другой стороны, никому не тайна, что аттестаты нашихъ гимназій мужскихъ и женскихъ не представляютъ еще собою ручательства въ толковомъ знаніи и тѣхъ наукъ, которыя имѣютъ близкое отношеніе къ театральному искусству: исторіи, словесности и литературы. Конечно, не слѣдуетъ настежь открывать двери школы разнымъ, совсѣмъ безграмотнымъ, неудачникамъ, смотрящимъ на театральную школу, какъ на послѣдній путь къ жизненной карьерѣ. Вступительный контроль имѣетъ всѣ средства избавить школу отъ наплыва такихъ лицъ, выгнанныхъ отовсюду, которыя ищутъ въ ней послѣдняго прибѣжища, безъ всякихъ признаковъ призванія. Положимъ, вступительныя испытанія могутъ оцѣнивать почти исключительно матеріалъ, пригодный къ дѣлу, а не способность, обнаруживающуюся иногда далеко не сразу, проявляющуюся при дальнѣйшихъ школьныхъ занятіяхъ, — но они вправѣ предполагать у аспирантовъ наличность влеченія къ искусству и, въ силу этого, требовать извѣстнаго знакомства съ предметомъ, какъ доказательства этого влеченія. Знакомство это должно проявиться въ извѣстной литературной начитанности (хотя въ области драматической литературы), исключающей возможность такихъ отвѣтовъ, что Гамлета написалъ «какой-то заграничный сочинитель», какъ это случилось однажды въ дѣйствительности.

Вотъ почему, не исключая всякій образовательный цензъ, какъ во Франціи, и не требуя, какъ у насъ, аттестатовъ полнаго курса средне-учебныхъ заведеній,—желающихъ поступить въ театральныя школы слѣдовало бы подвергать особому, независимому отъ окончанія или неокончанія прежде проходимыхъ курсовъ, спеціальному вступительному испытанію, которое должно удостовѣрить,

во-первыхъ, наличность пригоднаго для сцены матеріала, т. е. наружныхъ данныхъ, голоса и элементарныхъ качествъ дикціи (мы не можемъ быть такъ строги въ этомъ отношеніи, какъ во Франціи, такъ какъ у насъ еще слишкомъ мало распространено обученіе выразительному чтенію и декламаціи), а во-вторыхъ,— у лицъ, удовлетворяющихъ уже этому главному требованію,—наличность познаній въ исторіи, въ отечественномъ языкѣ, словесности, и знакомство съ главнѣйшими литературными памятниками общеевропейскими (переведенными) и отечественными. Этихъ познаній совершенно достаточно для вступленія въ школу и для дальнѣйшаго прохожденія ея курса.

Обратимся теперь къ вопросу раціональной программы курса театральной школы. Курсъ ея долженъ быть трехгодичнымъ, какъ минимальная норма, максимальная же опредѣлится способностями и успѣхами учащихся. Перваго учебнаго года вполнѣ достаточно для того, чтобы способности учащагося выяснились въ глазахъ опытныхъ преподавателей. Поэтому, переводъ на второй курсъ долженъ быть дѣлаемъ съ большимъ разборомъ, непереведенные же могутъ быть прямо удаляемы изъ школы, чтобы избавить ихъ отъ дальнѣйшей безплодной потери времени. Второй курсъ долженъ окончательно выяснить сценическій темпераментъ, склонности и характеръ способностей учащихся, ибо возможны случаи, что, удовлетворяя требованіемъ перваго курса, они оказываются несостоятельными предъ болѣе спеціальными требованіями втораго; поэтому, и переходъ со втораго на третій курсъ долженъ быть произведенъ также по испытанію. Пребываніе на третьемъ курсѣ не должно быть ограничено срокомъ, а зависитъ отъ успѣховъ и степени подготовленности учащагося.

Главное вниманіе, какъ уже сказано, должно быть обращено на обработку актерскаго матеріала. Поэтому особенную важность имѣетъ первая группа занятій: обработка голоса, движеній и дикціи. Занятія эти образуютъ слѣдующіе классы:

I. Классъ Сольфеджіо, имѣющій предметомъ: опредѣлить регистръ голоса, выравнять голосъ, укрѣпить и развить его; развить искусство дыханія, чувство ритма и музыкальный слухъ; согласованіе тона своего голоса съ тонами другихъ; совмѣстныя голосовыя упражненія, хоровое пѣніе. Классъ этотъ долженъ продолжаться 2 года; учащіеся обоихъ курсовъ занимаются совмѣстно, при чемъ учащіеся втораго курса могутъ упражняться на болѣе

сложныхъ сольфеджіо, чѣмъ учащіеся перваго курса. Этотъ классъ долженъ происходить не менѣе двухъ разъ въ недѣлю по часу.

2. Классъ танцевъ и maintien—тоже двухлѣтній и не менѣе трехъ уроковъ въ недѣлю—сперва, какъ общая гимнастика тѣла, упражненія съ цѣлью придать движеніямъ гибкость, ловкость и округленность; затѣмъ—упражненія въ значительности, красотѣ и отчетливости элементарныхъ позъ и жестовъ и умѣнье сообразовать движенія, позы и жесты съ костюмомъ. Въ помощь этимъ упражненіямъ (на второмъ курсѣ) непремѣнно должны быть даны костюмы и аксессуары главнѣйшихъ культурныхъ эпохъ и народовъ (классическій, средневѣковой, французскій XVI, XVII и XVIII вв. и историческій и бытовый русскій), а иногда и гриммъ, чтобы сроднить ученика со внѣшними формами изображаемаго лица, чтобы онъ не чувствовалъ себя стѣсненнымъ ими.

3. Въ помощь къ этому классу и съ тѣми же цѣлями—возможно болѣе развить свободу движеній, долженъ стоять классъ фехтованія, не менѣе двухъ разъ въ недѣлю, и также двухлѣтній, причемъ на второмъ курсѣ могутъ быть показаны пріемы (въ костюмахъ) историческаго фехтованія.

4. Классъ дикціи и декламаціи долженъ занимать одно изъ первыхъ мѣстъ въ программѣ перваго курса и не менѣе четырехъ уроковъ въ недѣлю, по два часа каждый, полагая вообще средній составъ курса 20—30 человѣкъ. (Во второмъ и третьемъ курсахъ надо предполагать 15—20 человѣкъ). Предметъ класса ясенъ самъ собой; замѣчу только, что съ выработкой технической стороны сценической дикціи и съ переходомъ къ декламаціоннымъ упражненіямъ въ эпическихъ и лирическихъ, прозаическихъ и стихотворныхъ произведеніяхъ, опытное ухо преподавателя всегда подмѣтитъ прирожденную способность или даровитость и почти безошибочно можетъ опредѣлить предназначеніе учащагося къ ролямъ того или другаго характера. Искренность драматическаго чувства, искренность порыва, комическая жилка, естественная наивность или веселость тона, непремѣнно скажутся въ чтеніи и не драматическихъ произведеній и укажутъ будущихъ любовниковъ, комиковъ, ingénue или кокетокъ. Преподаватель дикціи и декламаціи обязанъ всѣ свои указанія и упражненія направлять къ спеціальной цѣли школы и не упускать изъ виду, что его задача—

подготовить актеровъ, а не чтецовъ, хотя каждый актеръ и долженъ быть хорошимъ чтецомъ и декламаторомъ.

Если классы декламаціи и сценической практики вручены въ школѣ разнымъ лицамъ (что гораздо цѣлесообразнѣе и удобнѣе), а не соединены въ одномъ, то классъ декламаціи не долженъ касаться драматическаго чтенія, ограничиваясь подготовительными занятіями на чтеніи эпическомъ и лирическомъ. Иначе ученики могутъ быть сбиты съ толку въ дальнѣйшихъ занятіяхъ, такъ какъ каждый преподаватель сценической практики неминуемо вноситъ извѣстную долю субъективности въ свои замѣчанія и поправки.

5. Классъ сценической практики, сообразно числу учащихся, можетъ быть врученъ одному или нѣсколькимъ преподавателямъ, но съ строгимъ, въ этомъ послѣднемъ случаѣ, разъединеніемъ одного класса отъ другаго и съ воспрещеніемъ переходовъ отъ одного преподавателя къ другому, какъ это, впрочемъ, вездѣ и практикуется. Оно и понятно: обрабатывая актерскій матеріалъ учащагося, преподаватель придаетъ ему извѣстный складъ, стиль, манеру игры, и, являясь отвѣтственнымъ за художественную физіономію ученика, долженъ имѣть его подъ своимъ вліяніемъ все время курса.

По количеству труда, классъ сценической практики долженъ занимать, на второмъ курсѣ—не менѣе четырехъ уроковъ въ недѣлю по два часа каждый, а на третьемъ курсѣ всѣ шесть уроковъ, т. е. ежедневно, и продолжительности класса опредѣлить нельзя, но приблизительно по четыре часа или 24 въ недѣлю.

Было бы непростительнымъ увлеченіемъ и существенной ошибкой задаваться въ практическомъ классѣ пріобрѣтеніемъ учащимися сценической опытности. Школа, ни въ какомъ случаѣ, не можетъ дать театру вполнѣ готоваго актера, и выше уже было говорено, что только дальнѣйшее, на практической карьерѣ, самосовершенствованіе дѣлаетъ актера вполнѣ пригоднымъ для художественной дѣятельности. Равнымъ образомъ, совершенно не въ задачахъ и силахъ школы составить учащемуся репертуаръ ролей его амплуа. По размѣрамъ времени занятій и кропотливости прилагаемаго труда, въ школьныхъ упражненіяхъ, можетъ быть пройдено количественно весьма лишь немногое; да кромѣ того, и школьный репертуаръ, служа извѣстнымъ, такъ сказать, педагогическимъ цѣлямъ, можетъ совершенно не совпадать съ тѣмъ, какой

понадобится молодому артисту послѣ выхода изъ школы. Поэтому, главною задачею класса сценической практики должно быть, съ одной стороны, ближайшее опредѣленіе характера сценическихъ способностей ученика, а съ другой — преподаніе пріемовъ, какъ обращаться съ порученной ролью. Пріемы исполненія основной тонъ роли, стиль игры и детали воспроизведенія на сценѣ авторскаго замысла, конечно, могутъ быть указаны лишь въ наиболѣе крупныхъ чертахъ, насколько они достижимы неопытному исполненію учащихся. Главное дѣло, повторяю, все-таки указать, какъ должно относиться къ воспроизведенію извѣстнаго образа, разъяснить его существенные признаки и его соотношенія къ другимъ лицамъ пьесы. Матеріаломъ для такихъ указаній должны служить только такія созданія, въ которыхъ, какъ въ фокусѣ, всѣ наиболѣе характерныя черты типа сосредоточены и рельефно освѣщены авторскимъ геніемъ. Такимъ именно матеріаломъ преимущественно должно быть классическій репертуаръ, образы котораго являются прототипомъ остальныхъ разновидностей. Актрисы, овладѣвшія характерными чертами ролей Агнессы или Селимены, легко совладаютъ съ прочими ролями ingènue или кокетокъ, а актеръ, уловившій суть роли Тартюфа, легко уже будетъ справляться съ подобными характерными ролями.

Форма классныхъ занятій будетъ зависѣть отъ состава учащихся и такта преподавателя. Начинаясь съ упражненій менѣе сложныхъ, съ исполненія отдѣльныхъ мѣстъ роли и сценъ пьесы, во второмъ курсѣ,—занятія могутъ развиться въ третьемъ курсѣ до воспроизведенія цѣлыхъ ролей въ полномъ объемѣ ихъ содержанія и выдержаннаго съ начала до конца стиля, и до исполненія цѣлыхъ пьесъ, если это окажется возможнымъ. Такія ученическія упражненія не должны быть публичными, ибо вредъ, неизбѣжно соединенный съ «публичностію» ихъ, ничѣмъ не выкупается. Въ оправданіе, приводится обыкновенно необходимость пріучать учащихся къ обстановкѣ настоящаго театра, къ публикѣ. Смѣю увѣрить, что присутствіе преподавателей и сотоварищей не только вполнѣ замѣняетъ публику по силѣ воздѣйствія на нервы исполнителей (если это ужь такъ необходимо), но и значительно превосходитъ. Серьезность же упражненія, его педагогическое значеніе, могутъ только выиграть отъ недопущенія публики. Конечно, школамъ, которымъ поневолѣ приходится «показывать свою работу» контролю общественнаго мнѣнія, нельзя ставить въ вину ихъ «ученическіе спектакли», но

тамъ, гдѣ нѣтъ этой необходимости—непедагогичность такого пріема ничѣмъ оправдываема быть не можетъ.

Нельзя также оправдать никакими воспитательными выгодами участіе учащихся на «большой» сценѣ въ качествѣ выходныхъ актеровъ, съ цѣлью якобы пріучить ихъ къ настоящей сценѣ. Кромѣ значительной и безполезной траты времени, такая мѣра ничего не принесетъ: никакой привычки ученики не пріобрѣтутъ отъ того, что выйдутъ на пять минутъ помолчать на сценѣ, утомленные долгимъ, тоскливымъ ожиданіемъ выхода въ неудобномъ и жаркомъ костюмѣ, кое-какъ пригнанномъ и сшитомъ не по росту, а если и пріобрѣтутъ что-либо, то развѣ привычку небрежнаго отношенія къ своимъ обязанностямъ.

Обязательный выпускъ окончившихъ школу, на сцену образцоваго театра, какими должны быть наши столичныя, казенныя сцены, тоже не можетъ считаться правильнымъ. Такое правило совершенно не вяжется съ понятіемъ объ образцовомъ театрѣ. Образцовая труппа должна быть составлена изъ лучшихъ, вполнѣ сформировавшихся и уже заявившихъ себя артистовъ, а не изъ неопытной, неготовой еще молодежи. Образцовый театръ — не школьная сцена, гдѣ «выигрывались» бы будущіе артисты на глазахъ публики, имѣющей право предъявлять къ такому театру болѣе строгія требованія. Пускай молодежь обыгрывается на частныхъ, провинціальныхъ сценахъ; если же существуетъ опасеніе, что складъ провинціальныхъ труппъ можетъ вредно повліять на еще не-окрѣпшія способности, то еще лучше устроить отдѣльный театръ молодыхъ артистовъ, театръ публичный, платный, съ хорошимъ и полезнымъ репертуаромъ, на которомъ молодыя силы могли бы развиться, окрѣпнуть и сформироваться въ готовыхъ артистовъ подъ опытнымъ руководствомъ. Такой театръ есть необходимый вѣнецъ школьной подготовки и лучшее средство для успѣха школьнаго дѣла.

Въ поясненіе и научное подкрѣпленіе практическихъ занятій приведенной первой группы школьной программы, необходимо должны имъ сопутствовать нѣкоторыя теоретическія познанія, въ томъ строго необходимомъ лишь размѣрѣ, какъ было выше указано. Эта вторая группа теоретическихъ занятій могла бы заключаться:

6. Въ лекціяхъ о теоріи сценической техники (на первомъ курсѣ одинъ часъ въ недѣлю), разумѣя подъ этимъ

заглавіемъ: анатомическій очеркъ костной, мускульной и нервной системы, кровеносныхъ органовъ, дыхательнаго и звуковаго аппарата; физіологическія понятія о дыхательномъ и голосовомъ процессѣ; образованіе звуковъ и элементы рѣчи; артикуляція гласныхъ и согласныхъ, недостатки произношенія и ихъ исправленіе; гимнастика голоса и рѣчи; теоретическія основы выразительнаго чтенія, декламація и ея идеалы; языкъ жестовъ, естественные и общепонятные жесты, условные жесты, сценическая жестикуляція; краткое понятіе о сценической пластикѣ; краткая анатомія лица и понятія о физіономикѣ; черты человѣческаго лица и ихъ значеніе для характеристики; сравнительная морфологія лица; теорія мимики: выраженіе ощущеній и законъ Дарвина; естественное выраженіе душевныхъ состояній; мимика дѣтей и дикарей, выработка этихъ выраженій подъ вліяніемъ условій цивилизованнаго общежитія; искусственное воспроизведеніе ихъ на сценѣ; техническія условія сценическаго успѣха.

7. Лекціи о синтезѣ сценическаго искусства (на второмъ курсѣ по одному часу въ недѣлю), по слѣдующей программѣ: основы сценическаго творчества; факты наблюденія и историческаго изученія, какъ элементы созданія сценическихъ типовъ. Теорія обдуманной и вдохновенной игры. Анализъ теоріи Дидро. Умственная подготовка актера. Цѣль ея—ясное представленіе типовъ классическихъ и выдающихся современныхъ произведеній и пониманіе того, какъ ихъ слѣдуетъ воспроизводить на сценѣ. Нервная выработка актера. Умѣнье владѣть и пользоваться своими нервами. Сценическая внѣшность. Вліяніе ея на выборъ амплуа. Сценическія средства. Сценическій темпераментъ. Амплуа въ зависимости отъ темперамента. Прежнія обозначенія амплуа. Измѣненія ихъ въ зависимости отъ репертуара. Сценическій талантъ. Созданіе типовъ. Естественный комизмъ и естественный драматизмъ. Пріемы драматической и комической игры. Художественныя начала сценическаго maintien. Благородство игры. Значеніе традицій. Сценическій реализмъ. Оптика сцены. Необходимость измѣненія жизненной правды примѣнительно къ условіямъ сцены. Художественное впечатлѣніе, какъ руководящее начало театральной оптики. Пріемы театральнаго искусства въ связи съ господствующимъ репертуаромъ. Особенности исполненія классическаго, современнаго европейскаго и русскаго бытоваго и общаго репертуаровъ. Сценическій тонъ и сценическій maintien этихъ репертуаровъ. Классическая, мелодрамати-

ческая и реалистическая игра въ смыслѣ школы. Критическій разборъ игры знаменитѣйшихъ представителей всѣхъ трехъ школъ, у французовъ, нѣмцевъ и англичанъ (Гаррикъ, Кинъ, Мэкреди, Тальма, Рашель, Марсъ, Жоржъ, Фредерикъ Леметръ, Ольдриджъ, Сальвини, Росси и др.). Русская школа. Ея знаменитые представители: Мочаловъ, В. Каратыгинъ, Щепкинъ, Садовскій, Мартыновъ, Шумскій и др. Художественный реализмъ, какъ основное правило сценическаго выполненія.

8. Классъ аналитическаго чтенія драматическихъ произведеній долженъ пополнять собою вышеизложенныя теоретическія свѣдѣнія по синтезу, какъ примѣры, представляемые литературой, и служить къ ознакомленію съ тѣми произведеніями, которыя не вошли въ практическія сценическія упражненія; а такъ какъ таковыхъ будетъ, конечно, не мало (рѣчь идетъ, конечно, только о наиболѣе важныхъ пьесахъ), то классъ этотъ потребуетъ не менѣе двухъ уроковъ въ недѣлю, по два часа каждый, въ теченіе и перваго, и втораго курсовъ. Читая ученикамъ драматическое произведеніе, преподаватель долженъ входить не въ литературно-критическую ихъ оцѣнку, а въ анализъ пьесы съ точки зрѣнія ея сценическаго исполненія. Задача преподавателя, поэтому, будетъ главнымъ образомъ—охарактеризовать главнѣйшихъ лицъ пьесы, какъ сценическіе типы, указать наиболѣе характерныя сцены и мѣста роли и разъяснить главныя черты ихъ исполненія. Къ этому должно быть присоединено, гдѣ возможно, указаніе традицій и особенностей игры того или другаго знаменитаго исполнителя этой роли. Классъ этотъ весьма важенъ по задачамъ и, при талантѣ преподавателя, можетъ имѣть огромное образовательное значеніе для учащихся и большой интересъ въ ихъ глазахъ.

Остается третья группа занятій, имѣющая предметомъ необходимыя для артиста дополнительныя свѣдѣнія, которыя могутъ быть преподаны въ слѣдующей формѣ:

9. Лекціи по исторіи драматической литературы и театра, понимая указанія главнѣйшихъ драматическихъ памятниковъ, біографіи ихъ авторовъ и историческія свѣдѣнія о театральной жизни эпохи, театральныхъ формахъ и главнѣйшихъ сценическихъ дѣятеляхъ. Курсъ этихъ лекцій двухлѣтній (на 1 и 2 курсахъ), причемъ, избѣгая излишнихъ подробностей, возможно было бы, вслѣдъ за исторіей европейскаго театра, прочесть и исто-

рію русскаго театра. На каждомъ курсѣ такихъ лекцій должно быть не менѣе двухъ въ недѣлю, каждая по часу.

10. Лекціи по исторіи внѣшняго быта (одна часовая лекція въ недѣлю на 1-мъ и столько же на 2-мъ курсѣ) должны давать, въ формѣ живаго разсказа и демонстрацій рисунками и предметами, понятія о формахъ жизни въ различныя историческія эпохи, подразумѣвая: одежду, оружіе, домашнюю обстановку, моды, нравы, этикеты и вообще обычаи и пріемы общежитія. Лекціи эти должны, касаться только эпохъ, наиболѣе важныхъ и чаще воспроизводимыхъ на сценѣ, какъ-то: античной Греціи и Рима, среднихъ вѣковъ, XVI—XVIII столѣтій, до-Петровской Руси и Россіи первой половины текущаго столѣтія.

11. Наконецъ, классъ гримировки (одинъ часъ въ недѣлю для 1-го и 2-го курсовъ совмѣстно) долженъ дать элементарныя теоретическія указанія искусства грима и, главнымъ образомъ, служить для практическихъ упражненій учащихся въ гримировкѣ, употребленію парика и т. д.

Въ сложности, каждый курсъ будетъ занятъ по 24 часа въ недѣлю или въ среднемъ выводѣ, по 4 часа ежедневно, что нельзя признать особенно обременительнымъ. Остается достаточно времени и для приготовленія и обдумыванія заданнаго, и для другихъ занятій съ цѣлью самообразованія. Такова, въ общихъ чертахъ, должна быть, по моему мнѣнію, программа театральныхъ школъ, не впадая въ крайности избытка теоріи или полнаго ея отсутствія.

Неминуемо возникаетъ вопросъ, должны ли быть обязательными, а стало быть и подлежащими провѣркѣ чрезъ экзамены, такіе предметы, какъ теорія сценической техники, синтезъ сценическаго искусства, исторія театра, быта и аналитическое чтеніе? Какъ поступать съ учащимися, не удовлетворившими требованіямъ переводныхъ экзаменовъ по этимъ предметамъ, при успѣхахъ въ практическихъ занятіяхъ и очевидной сценической способности? Несомнѣнно, что въ театральной школѣ главное дѣло — это способность и успѣхъ въ практикѣ искусства; на остальное можно смотрѣть очень снисходительно при этомъ условіи. Если же лекціи по перечисленнымъ предметамъ будутъ читаться талантливо, живо и интересно, то и безъ всякой обязательности онѣ будутъ посѣщаться учащимися, которые невольно поддадутся захватывающему интересу вопросовъ, касающихся близкаго для нихъ дѣла.

Другой вопросъ, гдѣ найти преподавательскій персоналъ, вполнѣ удовлетворяющій своему назначенію. Для классовъ сольфеджіо, танцевъ, фехтованія, дикціи, грима и сценической практики еще можно найти людей знающихъ и способныхъ усвоить условія воспитательныхъ пріемовъ. Для лекцій по исторіи театра и быта — тоже найдутся спеціалисты, имѣющіе возможность подготовить потребный курсъ. Теоретическіе же предметы, какъ техника, синтезъ и аналитическое чтеніе, должны еще создать себѣ и курсы, и преподавателей, такъ какъ дѣло это у насъ еще совсѣмъ новое. Конечно, не боги горшки обжигаютъ, и подготовка къ такимъ предметамъ—дѣло чисто компилятивнаго труда, но такъ какъ потребности до сихъ поръ не было, то и вопросы эти систематически еще не затрогивались. Особенно трудно было бы хорошо поставить классъ аналитическаго чтенія, требующій или литературно-образованнаго актера, или литературнаго критика, близко знакомаго съ условіями сцены и актерской практикой; а у насъ и то, и другое—явленія далеко не частыя. Къ этому затрудненію надо присоединить и другое—бѣдность педагогической литературы по вопросамъ курса театральныхъ школъ.

Тѣмъ не менѣе я твердо вѣрю въ цѣлесообразность такой школьной подготовки и въ полную возможность осуществленія такой программы. Надо прежде всего сознать необходимость раціональной школы въ интересахъ будущности русской сцены и твердо пожелать ея осуществленія. Все это въ задачахъ и средствахъ Дирекціи Императорскихъ театровъ, но, къ сожалѣнію, ея попытки на этомъ пути оказались во многомъ неосновательны, а оттого и мало успѣшны по результатамъ. Въ послѣднее время замѣчается даже какое-то прискорбное разочарованіе въ драматическихъ курсахъ и ходили слухи о намѣреніи закрыть ихъ, по крайней мѣрѣ, въ Петербургскомъ Театральномъ училищѣ. Было бы очень жаль, если неудачная постановка школьнаго преподаванія привела бы не къ заботамъ объ улучшеніи его, а къ такому явному сознанію въ безсиліи и неумѣніи организовать эту существенную сторону театральнаго дѣла, въ которой лежатъ упованія и будущность отечественнаго театра.

V.

Мотивы современнаго репертуара.

„Виды поэзіи суть: поэзія эпическая, поэзія лирическая и драматическая".

Изъ стариннаго учебника словесности.

На ряду съ сѣтованіями объ упадкѣ современнаго драматическаго творчества каждый изъ насъ навѣрно не разъ читалъ и слышалъ разсужденія болѣе утѣшительнаго свойства о томъ, что переживаемое нами время никакимъ особеннымъ пониженіемъ художественности не отличается, что во всѣ времена раздавались жалобы на упадокъ современнаго искусства сравнительно съ эпохами минувшими, и что стоитъ только заглянуть въ старинныя газеты, журналы и критическія статьи, чтобы видѣть, какъ критики поютъ постоянно одну и ту же пѣсню. Литературные памятники наиболѣе превозносимыхъ нынче эпохъ безпощадно осуждались ихъ современниками, и тогда усматривавшими въ нихъ «шагъ назадъ» противъ прежняго; и такъ до безконечности, вплоть до тѣхъ временъ, когда критическое чувство еще не было въ человѣческомъ обиходѣ. Развѣ произведенія, предъ которыми мы теперь преклоняемся, какъ предъ образцами, были когда-нибудь признаваемы современниками? Развѣ все геніальное, новое, выходившее изъ общей рутины, не казалось всюду и всегда ересью или бездарной претензіей? Развѣ пророкъ былъ когда-нибудь пророкомъ въ своемъ отечествѣ, а Мольеръ — великимъ человѣкомъ въ глазахъ его кухарки? Все дѣло въ томъ, говорятъ оптимисты, что современнаго зрителя или читателя удовлетворить гораздо труднѣе, чѣмъ нашихъ отцовъ и дѣдовъ; не говоря уже о людяхъ прошлыхъ столѣтій. Въ быстромъ поступательномъ движеніи своего интеллектуальнаго развитія человѣчество накопило уже массу художественныхъ цѣнностей по всѣмъ видамъ проявленія эстетическаго творчества; всѣ изгибы духовной природы

нашли уже художественныя воплощенія въ искусствѣ; а такъ какъ подъ луною ничто не ново, а человѣкъ, какъ объектъ искусства, все тотъ же въ сущности, что́ и прежде, то современному искусству трудно дать намъ что нибудь такое, что не было бы уже давно создано въ высочайшей степени художественной красоты и геніальности. Все, что ни дай теперь искусство человѣку «fin du siécle» все будетъ «vieux jeu». Но и кромѣ такой критической «строгости», такой художественной пресыщенности, современный человѣкъ отличается значительною трезвостію вкуса сравнительно съ человѣкомъ временъ минувшихъ; и тѣ средства воздѣйствія на эстетическую впечатлительность, которыя годились для прежняго читателя или зрителя, оказываются уже несостоятельными для зрителя и читателя современнаго.

Нельзя, конечно, не признать въ извѣстной степени справедливости такого взгляда; но если присмотрѣться къ вопросу пристальнѣе, то это окажется и не совсѣмъ такъ.

Дѣйствительно, современный человѣкъ смотритъ на окружающее его иначе, чѣмъ предшествовавшія поколѣнія. Мы переросли классическую величавость и грезы романтизма; мы чужды паѳосу древнихъ трагиковъ, мы снисходительно улыбаемся возвышеннымъ тирадамъ Сидовъ, Гораціевъ и Федръ и остаемся холодными предъ страстью героевъ Шиллера и Виктора Гюго. Авторы классической школы и эпохи романтизма представляются современному человѣку какими-то, не то большими дѣтьми, принимавшими вымыслы фантазіи за живую правду, не то больными мечтателями, смотрѣвшими на все земное сквозь телескопы, годные развѣ для небесныхъ міровъ. Мы сознали себя свободными отъ этихъ «заблужденій», и только художественно-реальное имѣетъ въ нашихъ глазахъ настоящую цѣну и значеніе истиннаго идеала въ искусствѣ.

Отдадимъ, однако же, должное этимъ развѣнченнымъ нами кумирамъ прошлыхъ поколѣній и, отложивъ въ сторону нашу современную «трезвость», преклонимся предъ неугасимыми свѣточами художественной красоты и поэзіи, которые будутъ вѣчно сіять сквозь вымыслы, преувеличенія и миражи классиковъ и романтиковъ. Какъ ни трезвы наши взгляды, какъ ни холодны наши критическія воззрѣнія, но лучи истинной поэзіи найдутъ себѣ путь и къ современной человѣческой душѣ, и нужно особенное упорство, чтобы не поддаться очарованію величавыхъ образовъ, возвышенныхъ чувствъ и музыкѣ рѣчей героевъ классическаго театра и эпохи романтизма.

Мы не примемъ Тезея Расина за греческаго героя, но всегда будемъ любоваться художественною красотою Федры; мы затаимъ улыбку надъ «рожкомъ» Гомеца де-Сильва, но не перестанемъ наслаждаться поэзіею рѣчей Эрнани и, выйдя изъ театра, унесемъ съ собою перечувствованныя красоты образовъ и отклики поэтическихъ гармоній, какъ, выходя изъ храма, уносишь съ собою ароматы жертвенныхъ ѳиміамовъ. Поэзія образовъ, поэзія чувствъ и поэзія рѣчей—вотъ драгоцѣнное наслѣдіе, завѣщанное классиками и романтиками позднѣйшимъ поколѣніямъ, тѣ сокровища искусства, въ которыхъ всѣ вымыслы, заблужденія и преувеличенія превращены въ перлы силою поэтической идеализаціи.

Величайшій изъ реалистовъ — Шекспиръ — выросъ въ колосса міроваго искусства силою той же поэтической идеализаціи, которою освѣщены и согрѣты его строго реальныя изображенія. Если его творенія пережили вѣка и остались свѣжи и близки всѣмъ эпохамъ, если даже мы, люди почти XX-го вѣка, не можемъ оторвать восхищенныхъ взоровъ отъ шекспировскихъ созданій, несмотря на чуждую уже намъ условность пріемовъ и трехсотлѣтнюю обветшалость формъ, то это не потому только, что реализмъ Шекспира сроденъ художественнымъ требованіямъ нашей эпохи, и что объектомъ своихъ изображеній онъ бралъ все того же «стараго» человѣка, съ его все тою же, вѣчно полною тайнъ душою, а потому, что реализмъ Шекспира художественъ, т. е. поэтиченъ въ высшемъ значеніи слова, что его изображенія тайниковъ человѣческой духовной природы добыты путемъ поэтическаго проникновенія, а не путемъ только реальнаго изслѣдованія съ помощью скальпеля анатома или соображеній психолога. Силою одной только реальной правды изображеній Шекспиръ никогда не достигъ бы безсмертія, точно также, какъ творенія ново-классиковъ и романтиковъ не пережили бы своей эпохи, еслибы въ нихъ не было ничего, кромѣ заблужденій, ошибокъ и преувеличеній. Художественность, воплощеніе поэтическаго идеала — вотъ, что дало значеніе образцовъ искусства созданіямъ Шекспира и вписало въ скрижали всемірной литературы имена Расина, Шиллера и Виктора Гюго.

Какъ въ природѣ солнце освѣщаетъ и грѣетъ все находящееся подъ его лучами, такъ въ художественномъ творчествѣ поэтическій идеалъ не знаетъ различія между нравственнымъ, добрымъ и порочнымъ или ужаснымъ и даже смѣшнымъ; онъ воплощается въ

одинаковой степени въ Ромео и Ричардѣ III, въ Калибанѣ и Офеліи, въ Лирѣ и въ Сганарелѣ, въ положительныхъ формахъ драмы и въ отрицательныхъ пріемахъ комедіи, въ вопляхъ страданій и въ смѣхѣ сатиры и юмора.

Еслибы пьесы Мольера давали только реальныя изображенія порочныхъ и смѣшныхъ сторонъ современной ему дѣйствительности, и выведенныя имъ лица были бы только фотографіями, хотя и безукоризненно-точными, людей, его окружавшихъ, то навѣрно его созданія не пережили бы царствованія Людовика XIV-го и исчезли бы съ лица земли вмѣстѣ съ оригиналами этихъ портретовъ и той средой, въ которой всѣ эти люди жили и дѣйствовали. Поэтическая одухотворенность мольеровскаго комизма, художественность его реальныхъ созданій увѣковѣчили его имя и сохранили въ нетлѣнной свѣжести и силѣ, сквозь рядъ столѣтій, его Тартюфовъ и Альцестовъ близкими и понятными намъ, людямъ эпохи Эдиссоновъ и Бисмарковъ.

Одухотворенность поэтическимъ идеаломъ, художественность творчества есть первое условіе для воздѣйствія на человѣческую душу, безразлично къ какой бы эпохѣ ни относилось художественное произведеніе, въ какихъ бы формахъ оно ни выражалось и къ какому бы направленію оно ни принадлежало. Временъ ли Великой Армады или временъ Севастопольской кампаніи, въ видѣ ли классической трагедіи или въ видѣ бытовой комедіи—театръ овладѣваетъ душою зрителя своею поэтическою силой, онъ становится храмомъ только при свѣтѣ идеала, онъ—искусство только тогда, когда онъ художественъ.

Русскій театръ съ первыхъ шаговъ своего существованія шелъ въ ногу съ театромъ Западной Европы, отражая, какъ вѣрная тѣнь, всѣ его формы и характерныя черты. Въ продолженіе столѣтняго подражательнаго періода своей исторіи онъ пережилъ и перевоспроизвелъ всѣ формы современнаго ему западноевропейскаго репертуара, начиная съ псевдоклассическихъ трагедій въ Вольтеровскомъ вкусѣ Сумарокова до романтическихъ драмъ Коцебу и мелодрамы Парижскихъ бульваровъ, въ безчисленныхъ переводахъ и подражаніяхъ русскихъ драматурговъ.

За все это долгое время рабскаго подражанія Западу, русская сцена выказала безспорную талантливость русскихъ актеровъ-исполнителей, зачастую не уступавшихъ въ дарованіи и техникѣ исполненія своимъ западнымъ собратьямъ, но не выдвинула ни одного

истинно-крупнаго дарованія изъ числа театральныхъ писателей, которое могло бы быть поставлено на ряду съ корифеями театра европейскаго. Можно подумать, что чуждый, не самостоятельный характеръ русскаго театра не представлялъ необходимой почвы для истинной талантливости, таившейся въ нѣдрахъ русской земли въ ожиданіи другихъ вѣяній, другой атмосферы.

Первая четверть XIX вѣка ознаменовалась первыми проблесками новыхъ, болѣе національныхъ стремленій въ театрѣ, правда робкими и слабыми въ началѣ, но приведшими все таки къ «Горю отъ Ума», и «Ревизору». Имена Грибоѣдова и Гоголя засіяли надъ русской землей и озарили своимъ блескомъ новый путь русскому искусству, путь художественнаго реализма.

Вся исторія театра въ Россіи вплоть до шестидесятыхъ годовъ, убѣждаетъ насъ, что какъ ни велико было увлеченіе нашихъ соотечественниковъ ложно-классическою и романтическою школами и пріемами сентиментальной мелодрамы, но истинно глубокое, вполнѣ искреннее сочувствіе русскаго зрителя тяготѣетъ только къ реально-правдивому, какъ лежащему въ характерѣ художественныхъ запросовъ нашей русской натуры. На всѣхъ поприщахъ художественнаго творчества, русская талантливость едва-ли не ранѣе всѣхъ другихъ прозрѣла отъ заблужденій обветшалыхъ направленій и признала реализмъ своимъ идеаломъ.

Художественная чуткость русскаго трезваго критическаго чувства раньше многихъ оцѣнила геніальность великихъ реалистовъ Запада: Шекспира и Мольера, съ этой именно стороны ихъ міроваго значенія. По этому же пути пошелъ величайшій русскій геній—Пушкинъ,—воплотившій въ себѣ не только все геніальное, но и все русское и запечатлѣвшій «Борисомъ Годуновымъ» право художественнаго реализма на господство въ русскомъ искусствѣ. Наконецъ съ Островскимъ русскій театръ сталъ на ноги самостоятельно, національно, на своей русской почвѣ, сильный и правдиво-прекрасный, уничтоживъ всякую возможность поворота къ прежнему или уклоненія отъ истинно-реальнаго пути, на который его направили Пушкинъ, Гоголь и Грибоѣдовъ.

При самомъ бѣгломъ взглядѣ на исторію русскаго репертуара нельзя не замѣтить, что за время господства классическаго направленія трагедія, понятно, занимала первенствующее мѣсто; подъ господствомъ романтизма въ репертуарѣ преобладала драма, реализмъ же проложилъ себѣ путь къ русской сценѣ отрицательными

формами, чрезъ посредство комедіи, которая съ тѣхъ поръ пересилила всѣ прочіе виды театральнаго творчества. Можно подумать, что идея реально-правдиваго, нашедшая для себя въ комедіи такую богатую почву, труднѣе уживается для насъ, русскихъ, съ формами трагедіи или драмы, представляющихъ какъ будто слишкомъ опасную близость къ преувеличеніямъ въ сторону ужаснаго или сентиментальнаго, т. е. за-частую ложнаго и потому нереальнаго. Эта опасность не пугала, конечно, драматурговъ выдающейся талантливости, давшихъ русской сценѣ нѣсколько хорошихъ трагедій (исключительно почти историческаго характера), и драмъ, истинно-художественныхъ и реальныхъ, но среднія производительныя силы посвящали себя болѣе всего комедіи, составляющей и до сихъ поръ преобладающій элементъ репертуара.

Либеральныя теченія шестидесятыхъ годовъ выдвинули впередъ задачи обличенія и тенденціи «прогресса». Ничто такъ не подходило къ этимъ цѣлямъ, какъ комедія нравовъ (?), и русская сцена была завалена комедіями, въ которыхъ отжившія убѣжденія, реформируемыя условія общественнаго строя и «отсталые» типы бичевались съ такою же безпощадностію, съ какою окружались ореоломъ типы и вѣянія «новой» эры русской жизни. Цѣлямъ обличенія нужны были описанія, изображенія («съ натуры») отрицательныхъ, темныхъ сторонъ общества, и бытоописательный элементъ комедіи развивается съ особенною силой и въ ущербъ идеальной стороны драматическаго творчества, находящей лишь весьма блѣдное воплощеніе въ тенденціозныхъ положительныхъ типахъ 60-хъ годовъ.

Въ этотъ медовый мѣсяцъ гласности и прогресса нашимъ драматургамъ было не до художественности ихъ произведеній, они прежде всего и болѣе всего были публицисты, обличители «стараго» и проповѣдники «новаго». Въ Гоголѣ, отрицателѣ по самой сущности его таланта, они видѣли только образчикъ отрицательныхъ изображеній, окрылявшій ихъ на этомъ пути. Въ Островскомъ они не цѣнили его народности въ смыслѣ національности, а видѣли только народность въ смыслѣ простонародности, какъ одно изъ направленій особенно симпатичныхъ эпохѣ; они закрыли глаза на художественную объективность Островскаго, на его безпристрастный реализмъ истиннаго поэта, а видѣли, вслѣдъ за Добролюбовымъ,—только Островскаго-бытоописателя и бытоописателя тенденціознаго, обличителя «темнаго царства».

Взявъ лишь одну сторону реально-художественныхъ созданій Островскаго, наши драматурги всецѣло отдались описаніямъ окружающей (конечно, темной) дѣйствительности, съ цѣлями обличенія, и сочиненію (какъ антитезы этой «тьмы») типовъ «новыхъ» людей, героевъ положительныхъ тенденцій эпохи. Сцена наводнилась, съ одной стороны,—крѣпостниками-помѣщиками, терзавшими своихъ рабовъ до роковаго апоплексическаго удара, каравшаго ихъ лютость вмѣстѣ съ манифестомъ 19-го февраля, отцами-деспотами, ставившими преграды счастію своихъ «эмансипированныхъ» (какъ тогда выражались) дочерей и «либеральныхъ» сыновей, взяточниками-сановниками, кончавшими тоже или ударомъ, или позоромъ суда, глупыми офицерами (непремѣнно глупыми) и развратными аристократами (непремѣнно развратными) и проч.—а съ другой—все доброе олицетворялось въ «свѣтлыхъ личностяхъ» изъ семинаристовъ, «труженикахъ» писателяхъ и труженицахъ учительницахъ, въ честныхъ докторахъ, энергичныхъ студентахъ «изъ народа» и влюбленныхъ судебныхъ слѣдователяхъ при «новыхъ судахъ» и т. д. Все это смѣшное сочинительство принималось наивно за театръ художественно-реальный, идущій по стопамъ Гоголя и Островскаго къ указаннымъ ими идеаламъ.

Теперь, когда уже болѣе четверти вѣка отдѣляютъ насъ отъ этой эпохи, мы можемъ безпристрастно смотрѣть на эти задорныя выходки и юныя увлеченія преобразовывавшагося строя жизни; мы вполнѣ понимаемъ неизбѣжность ихъ на зарѣ новой эры, могли бы даже умиляться предъ молодыми горячими порывами «передовыхъ» (какъ тогда говорили) писателей шестидесятыхъ годовъ, но, предъ судомъ чисто-художественной критики, драматическая литература разсматриваемой нами эпохи должна быть признана и не реальною, и не художественною въ настоящемъ смыслѣ слова.

Она не можетъ быть признана реальною, т. е. вѣрною дѣйствительности, уже въ силу одной своей односторонней тенденціозности. Преувеличивая намѣренно темныя стороны изображеній, подлежавшихъ обличенію, сочиняя героевъ, украшенныхъ всѣми добродѣтелями по либеральному рецепту того времени, драматурги «направленія» впадали въ заблужденія того же свойства, какъ и заблужденія сентиментальныхъ романтиковъ сороковыхъ годовъ, только иначе направленныя. И тѣ, и другіе авторы, хоть и не съ одинаковыми цѣлями, одинаково искажали истину, одинаково грѣшили противъ реальности изображеній.

Плоды этой драматургіи были далеки и отъ художественности, такъ какъ опять-таки только тенденціозный, а не поэтическій смыслъ руководилъ выборомъ матерьяла и одухотворялъ ея изображенія. Эти изображенія бывали иногда весьма точны, «взяты съ натуры», какъ говорится, съ подробностями чистаго натурализма, но не будучи освѣщены идеаломъ искусства, идеаломъ, чистымъ отъ всякихъ полемическихъ задачъ, они не были реально-художественными.

Можетъ возникнуть сомнѣніе: возможно ли вообще примирить условія реальныхъ бытоописаній, въ особенности въ сферѣ отрицательныхъ пріемовъ комедіи нравовъ, съ требованіями поэтической идеализаціи? Возможно ли поэтическое, т. е. художественное одухотвореніе комическихъ изображеній, смѣшныхъ или отвратительныхъ сторонъ жизни? Что важнѣе для задачъ современнаго театра: реальная ли точность изображенія дѣйствительности или художественная идеализація этихъ изображеній? Другими словами, умѣстно ли предъявлять требованія поэзіи къ сценическимъ изображеніямъ, подробно и точно воспроизводящимъ неэстетическія стороны дѣйствительной жизни.

Во-первыхъ, если мы признаемъ театръ формою искусства, то не всякая конкретная дѣйствительность можетъ служить матерьяломъ для его изображеній, а только тѣ черты ея, которыя имѣютъ художественное значеніе,—это, впрочемъ, вопросъ чистой эстетики.

Во-вторыхъ, какъ ни избита параллель между натурализмомъ и художественнымъ реализмомъ съ одной стороны, и фотографіей и живописью съ другой, но она точнѣе всего отвѣчаетъ на вопросъ. И фотографія, и живопись имѣютъ объектомъ одни и тѣ же предметы видимаго міра. Фотографія воспроизводитъ ихъ съ математическою точностью, какъ они есть въ дѣйствительности и съ мельчайшими подробностями ихъ, искусство же живописи беретъ ихъ, какъ сырой матеріалъ, и даетъ изображенія, не только соблюдая реальную вѣрность, но освѣщая художественными намѣреніями живописца все въ нихъ типичное, соотвѣтствующее выражаемому въ картинѣ творческому настроенію художника и поэтическимъ идеаламъ искусства. То же самое и въ театрѣ; одна реальная точность изображеній еще не дѣлаетъ пьесу произведеніемъ искусства: нужно, чтобы эти изображенія были ху-

дожественны, т. е. идеально одухотворены, иначе они не выйдутъ изъ предѣловъ ремесленнаго мастерства.

Истинный авторскій талантъ съумѣетъ найти художественныя черты въ самыхъ разнообразныхъ формахъ дѣйствительности и всевозможныя изображенія согрѣетъ поэтической струей своего художественнаго дарованія. Описательныя задачи Гоголя, Островскаго и другихъ драматурговъ-художниковъ, какихъ бы уродливыхъ или комическихъ сторонъ дѣйствительности ни касались, не лишали, однако же, эти изображенія поэтическаго элемента и высоко-художественнаго интереса. Развѣ мало поэзіи юмора въ «всепокорнѣйшей просьбѣ» Добчинскаго или художественной красоты въ торжествующемъ городничемъ, предвкушающемъ сладости «корюшки и ряпушки»? Оборванный пьяница Любимъ Торцовъ и шулеръ Расплюевъ поэтичны въ своемъ безобразіи, тогда какъ «свѣтлыя личности» и судебные слѣдователи—художественно-ничтожны и мелки, несмотря на то, что драматурги 60-хъ годовъ украсили ихъ всѣми добродѣтелями, требовавшимися гражданскимъ идеаломъ того времени.

Въ какія-нибудь 25—30 лѣтъ отъ всей массы сочиненій владыкъ тогдашняго репертуара не осталось и слѣда; безпощадная Лета поглотила всю эту тенденціозную наивность. Стремленіе навязать театру проповѣдь гражданскихъ идеаловъ оказалось настолько же несостоятельнымъ, какъ и увлеченія воспитательнымъ значеніемъ пьесъ, поучающихъ добродѣтели посредствомъ купца Иголкина, Минина и Пожарскаго и проч., забывая, что морализующая сила театра только въ его художественности, и что только истинно художественное, одухотворенное поэтическимъ идеаломъ, имѣетъ значеніе въ искусствѣ, переживаетъ временные вкусы и вѣянія извѣстныхъ эпохъ.

Пьесы репертуара шестидесятыхъ годовъ исчезли со сцены, но русская драматургія и до настоящаго времени продолжаетъ носить на себѣ слѣды укоренившихся съ той поры пріемовъ и направленія. Съ наступленіемъ восьмидесятыхъ годовъ либеральныя тенденціи нѣсколько поулеглись, и обличительныя намѣренія утратили часть своего воинственнаго задора, но интересы искусства отъ того нисколько не выиграли. Не сознавая въ себѣ, вѣроятно, достаточныхъ силъ для болѣе широкихъ и художественныхъ задачъ, драматическіе писатели послѣдней формаціи ограничиваются заѣзженною уже колеею фотографическихъ бытоописаній и мелочныхъ изображеній сѣренькой дѣйствительности, прикрывая свое художественное без-

силіе якобы цѣлью отражать на сценѣ современныя жизненныя явленія, и въ огульномъ пессимизмѣ складывая на современную жизнь всю вину мелочности и худосочія ихъ произведеній.

Установленіе свободы театровъ и улучшеніе условій театральнаго авторства породило безчисленное количество драматурговъ, расплодившихъ, въ постоянной погонѣ за успѣхомъ, чисто ремесленное сочинительство до небывалыхъ размѣровъ. Убѣжденные въ непогрѣшимости своего реализма, новые драматурги продолжаютъ все ту же копировальную работу, что и писатели 60-хъ годовъ, съ тою, однако же, разницею, что тѣми руководили болѣе идейныя задачи—тенденціи и обличенія, ихъ же окрыляетъ болѣе всего погоня за интересными положеніями, обезпечивающими успѣхъ пьесы. Въ этой скачкѣ за успѣхомъ натуралистическія воспроизведенія жизни чередуются съ самыми фантастическими измышленіями, попытки уловить текущія жизненныя формы—съ заѣзженными клише прежнихъ лѣтъ, и все это въ видѣ комедій и драмъ составляетъ художественное богатство современнаго театра.

Въ самомъ дѣлѣ, присмотритесь къ пьесамъ современнаго репертуара, и вы безъ труда подмѣтите ихъ двигающій нервъ, ихъ руководящую цѣль, какъ бы она ни маскировалась большимъ или меньшимъ мастерствомъ автора распоряжаться сценическими задачами. Цѣль эта—купить успѣхъ во что бы ни стало. Для этой цѣли авторъ готовъ принести въ жертву, не говоря уже о художественности пріемовъ, но и реальную точность изображеній, и современную «свѣжесть» выводимыхъ типовъ, и даже простую житейскую правдоподобность. Средствами для достиженія этой цѣли служатъ: «интересные» типы дѣйствующихъ лицъ и «интересныя» положенія, въ которыя эти дѣйствующія лица поставлены волею автора. Дѣла нѣтъ, что эти типы не соотвѣтствуютъ дѣйствительности, что они представляютъ собою или повтореніе давно-извѣстныхъ шаблоновъ, или просто выдуманы авторомъ, что положенія, въ которыя они поставлены, или неправдоподобны, или искусственны, что ихъ дѣйствія и поступки совершаются по какой-то особой «театральной» логикѣ, не имѣющей ничего общаго съ логикой житейской, что все вмѣстѣ взятое даетъ изображенія какой-то условной жизни, такой, какую видишь только на сценѣ—если всѣмъ этимъ арсеналомъ автору удалось занять или насмѣшить театральную толпу—цѣль достигнута, и пьесѣ присуждается успѣхъ въ современномъ репертуарѣ.

Для зрителя болѣе требовательнаго или упорствующаго въ своей отсталой наивности видѣть въ театрѣ форму поэтическаго творчества, нынѣшнія пьесы представляются чѣмъ-то совсѣмъ страннымъ. Онъ видитъ на сценѣ или воспроизведеніе житейскихъ мелочей безъ всякаго художественнаго содержанія, или изображеніе какого-нибудь случая совершенно анекдотическаго свойства, гдѣ цѣлая толпа типовъ сомнительной реальности быстро двигаетъ дѣйствіе къ развязкѣ, роняя по дорогѣ «смѣшныя слова», но не давая ни изображенія характеровъ, ни сколько-нибудь содержательныхъ рѣчей. Въ концѣ концовъ это зрѣлище поступковъ дѣйствующихъ лицъ принимаетъ характеръ какой-то балетной программы и съ паденіемъ занавѣса ничего не оставляетъ ни въ душѣ, ни въ головѣ, ни въ воспоминаніи угнетеннаго зрителя. Въ ложно-классической школѣ онъ чувствовалъ красоту образовъ и мыслей, у романтиковъ онъ заслушивался поэзіею рѣчей,—въ современномъ театрѣ онъ ничего не перечувствовалъ, ему нечего было слушать, а то, что онъ видѣлъ, подымало въ немъ только одинъ навязчивый вопросъ: какая же это драматическая поэзія, причемъ тутъ искусство?

Тѣмъ не менѣе, попробуемъ разсмотрѣть ближе, какіе новые пріемы творчества выработали наши современные драматурги, какіе новые типы и жизненныя явленія современной намъ дѣйствительности открыты и уловлены авторской наблюдательностью и какимъ метаморфозамъ подверглись положенія и лица прежняго театра подъ вліяніемъ позднѣйшихъ условій?

Надо замѣтить, что наши самые современные драматурги очень рѣдко пишутъ просто драмы или просто комедіи, а опредѣляютъ родъ своихъ пьесъ самымъ разнообразнымъ и неожиданнымъ образомъ: драматическіе этюды, драматическіе эскизы, современные силуэты, картинки современной жизни, лѣтнія сцены, дачныя сцены, городскія сцены, сцены изъ жизни небогатаго люда, изъ семейной хроники такого-то рода и даже «старая погудка въ 3-хъ дѣйствіяхъ». Къ какому роду драматическихъ произведеній должны быть отнесены эти силуэты, эскизы, и погудки—понять трудно, и что должны обозначать лѣтнія, дачныя и городскія сцены, сценки и картинки—рѣшить не беремся, но съ каждымъ годомъ такія новыя опредѣленія становятся все многочисленнѣе и разнообразнѣе, и надо

надѣяться, что мы дождемся въ скоромъ будущемъ чего-нибудь вродѣ: «Турусы на колесахъ» сезонное водотолченіе въ трехъ ступкахъ, соч. N N и т. п.

Мы положительно не знаемъ, чему приписать эту новую манеру: скромности ли авторовъ, сознающихся, что слишкомъ многаго недостаетъ въ ихъ пьесахъ для того, чтобы онѣ могли считаться комедіями или драмами, или же признанію старыхъ раздѣленій слишкомъ тѣсными и недостаточно опредѣляющими внутреннія особенности ихъ произведеній.

Для нашихъ изслѣдованій мы не станемъ умышленно подбирать пьесы; мы просто возьмемъ на выдержку нѣсколько пьесъ, шедшихъ у насъ въ послѣднее время.

Авторами этихъ пьесъ являются г.г. Шпажинскій, В. Крыловъ, Боборыкинъ, кн. Сумбатовъ, Чайковскій, Вл. Александровъ, Ладыженскій, Вл. Немировичъ-Данченко, Луговой и Саловъ. Если прибавить къ нимъ имена г.г. Ѳедотова, Невѣжина, Тиханова, Карпова и Лихачева *), то мы получимъ почти полный списокъ петербургскихъ и московскихъ драматурговъ, имена которыхъ чаще всего встрѣчаются на афишахъ казенныхъ театровъ или, другими словами, списокъ авторовъ, завладѣвшихъ современнымъ репертуаромъ столичныхъ сценъ, т. е. современнымъ русскимъ драматическимъ искусствомъ.

Нельзя не замѣтить, что въ этомъ спискѣ очень немного чисто литературныхъ именъ, большинство же принадлежитъ писателямъ, работающимъ исключительно для театра и совершенно неизвѣстнымъ на другихъ поприщахъ отечественной словесности. Это явленіе составляетъ принадлежность весьма недавняго времени и только въ одной русской литературѣ замѣчается съ такою яркостью и въ такомъ обиліи. Нигдѣ на Западѣ нельзя указать примѣра, чтобы театральный диллетантизмъ, поощряемый скудостію художественной драматургіи, дошелъ до созданія особой группы театральныхъ поставщиковъ, ничѣмъ не связанныхъ съ художественными теченіями общей литературы и пишущихъ подъ господствомъ какого-то особаго, спеціально-театральнаго кодекса литературныхъ пріемовъ, направленій и кулисной философіи.

Итакъ, для нашихъ розысканій мы беремъ пьесы: «Душа-Чело-

---

*) У меня не было подъ рукою произведеній этихъ авторовъ, и потому они здѣсь не цитируются.

вѣкъ» и «Водоворотъ» Шпажинскаго, «Божья коровка» Боборыкина, «Цѣпи» кн. Сумбатова, «Симфонія» М. Чайковскаго, «Разладъ» Крылова, «Въ неравной борьбѣ» Вл. Александрова, «Подъ властью сердца» Ладыженскаго, «Новое дѣло» Вл. Немировича-Данченко, «Озимь» Луговаго и «Дармоѣдка» Салова, итого 12 пьесъ, изъ числа которыхъ 6 драмъ и 6 комедій по характеру содержанія. Въ шести пьесахъ авторы избрали деревню и провинцію предметомъ своихъ описаній и въ шести—даютъ изображенія типовъ свѣтскаго общества и вообще городской жизни.

Посмотримъ же, что и какъ описываютъ наши драматурги, и начнемъ съ деревни.

Предъ нами пять типовъ дворянъ-помѣщиковъ, двое изъ нихъ Тоболинъ-Турскій («Въ неравной борьбѣ») и Фронтасьевъ («Дармоѣдка») носятъ на себѣ признаки лицъ драматическихъ, остальные очерчены болѣе или менѣе комическими штрихами.

Сергѣй Николаевичъ Тоболинъ-Турскій, богатый помѣщикъ, вдовецъ, живетъ въ деревнѣ со своей экономкой и имѣетъ отъ нея дочь. Говоритъ мало и странно. (—«Ты чего насупилась? А? Если что надо, спроси. А, что? Можешь толкомъ объяснить что, поймутъ»... (ласковымъ тономъ). «Сердитая! (погладилъ по головѣ). «Въ меня характеромъ»). Во всѣхъ явленіяхъ пьетъ коньякъ, и пьянѣя то раздражается на дочь, мѣшающую ему пить [(ударилъ кулакомъ по столу). «Это что? А? Какъ ты смѣешь? Да я тебя изуродую. Посадилъ за столъ, какъ равную—такъ помни, кто ты.»], то впадаетъ въ слезливую чувствительность [«смотрѣлъ сейчасъ портретъ покойницы»... (всхлипываетъ)... Ну... выпилъ двѣ рюмки коньяку, ослабъ... Я теперь что... я теперь жалкій... А мнѣ всѣхъ жаль, и тѣхъ жаль, а вамъ, вамъ, никого не жаль»]. Когда неожиданно пріѣхавшая за его законной дочерью, Зиной, сестра его, г-жа фонъ-Штенгъ, потребовала удаленія изъ дому экономки и незаконной дочери, то онъ протестуетъ очень слабо и уступаетъ этому требованію; когда же обнаружилось, что г-жа фонъ-Штенгъ этимъ не удовольствовалась и затѣваетъ учредить надъ нимъ опеку (?), и предательское письмо объ этомъ къ предводителю попадаетъ къ нему въ руки, то: «(читаетъ, скомкалъ, топчетъ ногами). Низость... А? Каково? Вотъ оно что. Ну, сестрица, Неужели и дочь, Зина?! Не могли безъ ея согласія. А? что вы сказали? Конечно, всѣ сообща... Вотъ какъ... Меня въ опеку, расточитель, пьяница?! Ну, расточитель, ну, пьяница, свое расточаю... Лгутъ. Еслибъ и правда

кто же, сестра, дочь... Погодите!» «...подъ опеку меня взять надо.. Что? Надо?», «Ну, любви ко мнѣ у васъ нѣтъ, насильно не заставишь, да благодарность... Лишалъ васъ чего? А? Ну, скажи, что? Молчите? Пріѣхали... по вашему все, нѣтъ отказу... Близкихъ, годы со мной возились, все переносили, да, переносили,—ихъ обидѣлъ... По заграницамъ мыкались, когда отца вспоминали? Что? Когда? деньги требовались—тогда? Онѣ здѣсь со мной были. Не чужія»... «Лиза, подойди, прости, (съ рыданіемъ) Лиза, Лизокъ мой... Хлопотать буду права ей»... «Молчите.... я здѣсь хозяинъ, не подъ опекой пока»... «Уѣзжайте изъ моего дома, сегодня же... слышите... Состояніе отняли, мало, дочь отняли, врагомъ сдѣлали! Да, отнять все хотите... Нѣтъ, нѣтъ, не удастся (схватился за голову)... Что, дурно, темно, помогите»... Падаетъ разбитый параличемъ и въ послѣднихъ двухъ дѣйствіяхъ появляется уже катаемый въ креслахъ безъ движенія и рѣчей.

Другой помѣщикъ—Валерьянъ Николаевичъ Фронтасьевъ, молодой человѣкъ 35 лѣтъ. Въ «характеристикѣ дѣйствующихъ лицъ», предпосланной пьесѣ, авторъ описываетъ его такъ: «красивый и видный мужчина, лѣтъ тридцати пяти, съ кудрявыми темными волосами, открытымъ лицомъ и смѣлымъ энергичнымъ взглядомъ. Небольшая бородка окаймляетъ его лицо. Говоритъ съ увѣренностію, съ увлеченіемъ, и въ то же время съ апломбомъ. Манеры изящныя, салонныя (sic). Вспыльчивъ, какъ порохъ, и не отступаетъ ни передъ какими препятствіями (?) Въ борьбѣ съ ними не помнитъ самого себя и способенъ доходить до бѣшенства. Не золъ, не мстителенъ, а напротивъ великодушенъ и во всю свою жизнь не дѣлалъ ничего безчестнаго» (!).

Всѣ эти качества г. Фронтасьева, конечно, можно было бы показать въ самомъ дѣйствіи пьесы, и тогда эта «характеристика» оказалась бы совсѣмъ ненужною, и мы готовы уже были повѣрить автору на слово, еслибы его показанія не сказались въ нѣкоторомъ противорѣчіи съ показаніями самого г. Фронтасьева и смысломъ нѣкоторыхъ сценъ самой пьесы.

Въ дружеской бесѣдѣ съ пріѣхавшимъ къ нему въ деревню пріятелемъ, докторомъ Кудрявцевымъ, онъ вспоминаетъ свой прежній образъ жизни, когда онъ «былъ богатъ, избалованъ: никто мнѣ никогда не противорѣчилъ, ну вотъ я и ералашилъ!» Докторъ напоминаетъ о чемъ то ужасномъ, что онъ свершилъ въ Павловскѣ и въ Москвѣ. «Ничего ужаснаго не было», отвѣчаетъ Фронтасьевъ

(увѣренно и въ то же время съ апломбомъ). «Собралась насъ компанія, подкутили, конечно... начали требовать повторенія какого-то вальса, вальса не повторили, это меня взорвало (какъ порохъ). Ну, я и разгромилъ оркестръ... поломалъ скрипки, барабанъ продавилъ... (въ борьбѣ съ препятствіями) только и всего!»

«А въ Москвѣ я, братецъ, угнетенную невинность спасалъ! Барышня одна влюблена была въ моего пріятеля... Любила его до безумія, а родители хотѣли выдать ее за богатаго старика генерала (sic). Дѣвушка бѣжала, но была тотчасъ же изловлена и засажена въ психіатрическую лѣчебницу, къ какому то доктору нѣмцу. Это дошло до меня, и вотъ я явился освободителемъ... Ворвался въ больницу, переколотилъ окна, двери... нѣмца въ окошко вышвырнулъ, схватилъ барышню въ охапку, на тройку въ церковь и въ ту же ночь повѣнчалъ съ пріятелемъ».

За всѣ эти рыцарскіе подвиги мамаша героя перестала давать деньги и вынудила его поселиться для исправленія въ деревнѣ. Прощаясь съ веселой столичной жизнью, онъ въ Москвѣ «верхомъ на коровѣ по Тверскому бульвару ѣхалъ» и «раскланивался на обѣ стороны (съ салонными манерами?) и при этомъ говорилъ: Прощайте-съ, я въ пустыню удаляюсь»... «Это превосходно... это лучше всего»... заключаетъ докторъ свои дружескія воспоминанія.

Пріѣхавъ въ деревню, Фронтасьевъ, опять-таки по собственному сознанію «дѣйствительно, что куралесилъ... Тоска меня, братецъ, одолѣвала! Деревня казалась мнѣ тюрьмой!.. И вотъ, чтобы заглушить эту тоску, я пьянствовалъ, игралъ въ карты и предавался оргіямъ. Я цѣлыми вагонами выписывалъ сюда цыганъ изъ Москвы и вотъ на этомъ балконѣ (указываетъ) совершались эти оргіи». Но теперь онъ «опомнился и уже не тотъ, какимъ былъ прежде», теперь онъ «за дѣло принялся... Хозяйничаю, работаю, мельницу выстроилъ, маслобойню... подсолнечное масло вырабатываю... А посмотри, какая у меня школа, больничка». «Прежде я не выносилъ деревни, а теперь наоборотъ я привязался къ ней. Сознаю, что я необходимъ здѣсь, полезенъ»... и драться продолжаетъ только по благороднымъ мотивамъ: «побилъ недавно купца за мошенничество», и на сценѣ чуть не убиваетъ стуломъ его сына, молодого купчика, клоуна пьесы.

Своимъ перерожденіемъ Фронтасьевъ обязанъ... крестьянской дѣвушкѣ, Маришѣ, ангелу-хранителю всего околотка, любящей его безгранично и безкорыстно. Онъ съ негодованіемъ отвер-

гаетъ предлагаемый ему его матерью-генеральшей бракъ съ дочерью какого то милліонера барона Шевицъ и объявляетъ матери, что онъ скорѣй оставитъ это имѣніе и пойдетъ управлять какимъ-нибудь чужимъ. «Не забывайте, что я теперь не тотъ, какимъ былъ десять лѣтъ тому назадъ! тогда я не зналъ, что значитъ трудъ, а теперь я умѣю трудиться!.. Десять лѣтъ тому назадъ я чуть не умеръ здѣсь отъ тоски, этотъ домъ казался мнѣ тюрьмой, а деревня—адомъ... Но, теперь не то! Повторяю вамъ, что теперь я умѣю трудиться и люблю трудъ... Я вошелъ въ этотъ домъ съ глазами, полными слезъ, съ тоскующимъ сердцемъ, но уйду, не выронивъ ни одной слезы сожалѣнія и съ гордымъ сознаніемъ, что честный трудъ всегда дастъ мнѣ кусокъ хлѣба». Его перерожденіе настолько полно, что онъ «смѣло можетъ назвать себя честнымъ гражданиномъ», и замѣтьте «гражданиномъ», а не «дворяниномъ»; какъ требуетъ генеральша, по ядовитому намѣренію автора.

Наконецъ, когда Мариша, по просьбѣ генеральши, скрывается отъ него, принося свою любовь въ жертву (какъ дама съ камеліями), онъ отыскиваетъ ее и женится на ней, съ согласія, впрочемъ, генеральши, побѣжденной благородствомъ сына и безкорыстіемъ Мариши.

Самый разсѣянный, самый бѣглый взглядъ узнаетъ въ этихъ двухъ помѣщикахъ лицъ, или лучше сказать, персонажей, давнымъ давно знакомыхъ изъ тысячи книжекъ и сотни театральныхъ пьесъ, и именно изъ книжекъ и пьесъ, болѣе, чѣмъ изъ жизни, до такой степени они признанные шаблоны повѣстей и драмъ. Самовластный, деспотъ, ругатель и гроза окружающихъ, крѣпостникъ-помѣщикъ, одинъ изъ длиннаго ряда нашихъ ландлордовъ, восходящаго до блаженной памяти генералъ-анъ-шефа Троекурова, поетъ все тотъ же «громъ побѣды раздавайся!» на разные лады по фантазіи нашихъ писателей. Въ Тоболинѣ-Турскомъ троекуровская эссенція для чего то разбавлена коньякомъ и пьяненькими слезами жалкаго старичка, но типъ отъ того не сдѣлался ни современнѣе, ни жизненнѣе, и позволительно усумниться, чтобы всѣ, пережившіе 19-е февраля Троекуровы пили постоянно коньякъ въ ожиданіи традиціонной апоплексіи. А Фронтасьевъ? Одинъ изъ безчисленныхъ, не скажу сыновей, но племянниковъ Бурцева, ёры и забіяки, лихой гусаръ со страницъ Чужбинскаго, очеловѣчиваемый новыми вліяніями, одинъ изъ русскихъ Самсоновъ скандала, укрощенный

деревенскими Далилами,—развѣ не старый нашъ знакомый? Еще недавно г. Шпажинскій въ драмѣ «Въ старые годы» укротилъ такого же витязя Рахманова съ помощью нѣжной Маши. Но онъ и отнесъ этотъ типъ къ началу настоящаго столѣтія, развязавъ себѣ руки этой ссылкой для повторенія древней исторіи; Фронтасьева же авторъ намъ выдаетъ за типъ современной дѣйствительности. Онъ у него «гражданинъ», познавшій сладость труда по выдѣлкѣ подсолнечнаго масла, онъ строитъ школы и «больнички», и если дерется еще по старой привычкѣ, то только по благороднымъ гражданскимъ побужденіямъ; онъ отрекся отъ ѣзды на коровахъ и сталъ совсѣмъ «свѣтлой личностью», перескочивъ изъ эпохи гусарскихъ мордобитій прямо въ расцвѣтъ идеаловъ 60-хъ годовъ, но тамъ и застрялъ, и несмотря на всѣ старанія и «характеристики» автора, мы не видимъ въ немъ живого лица нашего времени, а такую же странную амальгамму книжныхъ шаблоновъ, какъ и въ Тоболинѣ-Турскомъ.

Такова современная жизненность, реальность типовъ драматическихъ помѣщиковъ. О художественности этихъ типовъ распространяться, полагаю, нечего.

Василій Евдокимовичъ Столбцовъ («Новое Дѣло») могъ бы быть лицомъ очень живымъ и интереснымъ. Помѣщикъ-спекуляторъ, проживающійся на всевозможныхъ предпріятіяхъ, которыя ему, конечно, никогда не удаются, въ вѣчной лихорадкѣ новыхъ дѣлъ, финансистъ-фантазеръ и фанатикъ отечественной промышленности, онъ жить не можетъ безъ какой нибудь новой финансовой затѣи, и ни долги, ни неудачи не въ силахъ его образумить.

Жаль, что авторъ не обошелся безъ пересола и тѣмъ лишилъ это лицо большой доли реальной жизненности. Невозможно повѣрить что такой россійскій Меркадэ, проѣвшій зубы на всякихъ концессіяхъ и акціонерныхъ компаніяхъ, настолько ужь наивенъ, чтобы воображать, напримѣръ, что Никитскіе крестьяне, на землѣ которыхъ открылись залежи каменнаго угля, имѣя въ виду предложеніе какой то бельгійской компаніи арендовать у нихъ эту землю за наличныя деньги, уступятъ ее ему, Столбцову, не только чуть не даромъ, но еще и дадутъ ему взаймы для начатія дѣла «тысченки три-четыре», если имъ поговорятъ, что «надо, молъ, уважать Василія Евдокимыча. Вѣдь онъ всю жизнь работалъ на васъ, все дѣлалъ для бѣднаго русскаго мужика, для нашего сѣятеля и хранителя». Необъяснимою фальшью звучатъ также въ устахъ Столб-

цова такія лирическія рѣчи: «вѣдь мнѣ отказаться отъ этой разработки угля, отъ этихъ милыхъ шахтъ, рабочихъ, этого запаха, движенія... да я не знаю... застрѣлиться легче. Не деньги мнѣ нужны, а вотъ это новое дѣло, новое, новое, новое—и двадцать разъ готовъ повторить новое, чтобы оно застряло у васъ въ ушахъ и вы поняли меня наконецъ. Вы будете увѣрять, что я увлекаюсь. Но что же вы подѣлаете съ Донъ-Жуаномъ, когда онъ увлекается новой женщиной? Такъ и я. Я Донъ-Жуанъ, а эти каменноугольныя копи—мой новый идеалъ... Я долженъ или умереть, или быть ея (?) любовникомъ».

Выказавъ такое донъ-жуанское легкомысліе въ дѣлахъ, Столбцовъ не въ правѣ ожидать сочувствія зрителя-патріота, на которое, очевидно, расчитываетъ авторъ, заставляя его произносить слѣдующія слова: «въ Парижъ буду ѣздить со своими проектами, въ Лондонъ. Тамъ не удастся—въ Австралію, къ дикимъ въ Америку. И тѣ будутъ поотзывчивѣе васъ. Свой человѣкъ, русскій, будетъ изъ кожи лѣзть, чтобы хоть немного расшевелить ваше олимпійское степенство, такъ вы сейчасъ «не сурьезный онъ господинъ», а вотъ какъ начнутъ иностранцы наживаться на русскихъ богатствахъ, тогда вы запищите, да пойдете хлопотать, чтобы ихъ гнали вонъ изъ Россіи». Напрасно авторъ такъ сердится на русскихъ купцовъ, отказавшихъ въ деньгахъ Столбцову; вѣдь дѣйствительно—«не сурьезный онъ господинъ!»

Въ чемъ нашъ современный театръ остается трогательно вѣренъ... своимъ старинымъ традиціямъ, такъ это въ типахъ резонеровъ. Какъ сорокъ лѣтъ тому назадъ, такъ и теперь, рѣдкая пьеса обходится безъ этого неизмѣннаго театральнаго клише: безусловно честный добрякъ въ душѣ, но грубоватый извнѣ, рѣжущій правду всѣмъ въ глаза, съ нѣжнымъ и доступнымъ любви сердцемъ, но застѣнчивый и неловкій въ амурахъ, заступникъ слабыхъ, бичъ франтовъ и сентиментальныхъ барынь, не дуракъ выпить, скептикъ и иногда циникъ,—онъ неукоснительно исполняетъ порученія авторовъ—высказывать ихъ собственныя мысли, резюмировать положенія и подчеркивать мораль сценъ. Это всегда или военный или докторъ. Если вѣрить нашимъ драматургамъ, то десятки лѣтъ нашей общественной исторіи не принесли никакихъ измѣненій этому типу, и военные и медицинскіе моралисты неминуемо сопутствуютъ всѣмъ драматическимъ эпизодамъ. Я готовъ, пожалуй, вѣрить, что отставные и служащіе военные резонеры кишатъ въ

русскихъ усадьбахъ и принимаютъ участіе во всѣхъ помѣщичьихъ драмахъ въ качествѣ родственниковъ, друзей дома и сосѣдей, но я положительно отказываюсь вѣрить, что типъ именно такого доктора-друга дома сложился въ русской жизни. Я думаю, что нѣсколько внимательное розысканіе легко укажетъ заимствованность этого театральнаго лица изъ жизни и театра западно-европейскаго и спеціально французскаго, гдѣ онъ имѣетъ свою генеалогію и фактическую достовѣрность; у насъ же такія отношенія докторовъ къ семьямъ ихъ паціентовъ составляютъ далеко не общее явленіе и не оправдываютъ неизмѣнное присутствіе этого излюбленнаго авторами лица въ сценическихъ изображеніяхъ русской жизни. Это одна изъ театральныхъ условностей, укоренившихся рутиной до такой степени, что мы привыкли къ этой выдумкѣ и почти вѣримъ въ ея реальность.

Какъ бы то ни было, въ пьесахъ, о которыхъ мы говоримъ, имѣются и неизмѣнные доктора (Крестниковъ — «Подъ властью сердца», Брусенцовъ—«Водоворотъ», Кудрявцевъ — «Дармоѣдка»), и не менѣе постоянные военные (Штепенко—«Въ неравной борьбѣ», Окатовъ—въ «Дармоѣдкѣ») и всѣ они сочинены на одинъ ладъ. Военные резонеры принадлежатъ даже къ одному и тому же роду оружія: и Штепенко, и Окатовъ оба почему-то артиллеристы. Оба артиллериста одинаково сочувствуютъ угнетеннымъ героинямъ и одинаково говорятъ дерзости свѣтскимъ дамамъ, одинъ—сестрѣ Тоболина, другой—генеральшѣ Фронтасьевой,—оба пьютъ водку, а одинъ изъ нихъ даже поетъ все время «артиллеристъ, конечно, конный, карьеромъ только и живетъ!» и охотится съ ружьемъ на зайцевъ и лисицъ, не разставаясь со шпорами (?), что изобличаетъ въ авторѣ плохаго охотника, чего никакъ нельзя бы подумать, ознакомившись съ его пьесой.

Но если въ новыхъ пьесахъ такъ много старыхъ, шаблонныхъ друзей-резонеровъ, то въ нихъ уже замѣчается и кое-что поновѣе. Прежде для «оживленія дѣйствія» или проще «для смѣху»—авторы вводили типы приживальщиковъ,—бѣдныхъ мелкопомѣстныхъ сосѣдей или смѣшныхъ чиновниковъ; теперь эти комическія лица замѣнены типомъ «откровеннаго пройдохи» или дѣльца, выкладывающаго цинично предъ публикой свои «вольные» принципы и мошенническіе подвиги. Каждая пьеса непремѣнно имѣетъ своего проходимца въ видѣ кулака-купца, адвоката или просто не признаннаго еще оффиціально каторжника, съ перваго же выхода докладывающаго

публикѣ, что, молъ, по такой-то статьѣ Уложенія о Наказаніяхъ, ему давно слѣдовало бы находиться на островѣ Сахалинѣ, но волею судебъ и автора, онъ еще пригодился, чтобы «оживлять дѣйствіе» и веселить почтеннѣйшую публику.

Чтобы замѣчаніе это не показалось голословнымъ, позволю себѣ привести нѣсколько примѣровъ того, какъ эти «комики» сами себя описываютъ.

Лишенковъ («Новое Дѣло», актъ 1-ый). «Лишенковъ моя фамилія. Да, Лишенковъ. Разными дѣлами занимаюсь, разными. Мужики меня дравокатомъ зовутъ по необразованію-съ, вмѣсто адвоката. Только это невѣрно. Это они по старой привычкѣ. Да. Прежде я точно много ихнихъ дѣловъ велъ. Схлопотать за кого въ губерніи или тамъ по суду оправить кого. Да». Теперь онъ не занимается адвокатурой. «Не смѣю, Василій Евдокимычъ. Очень мнѣ это занятіе по душѣ, а однимъ словомъ, запрещено. Да. Какъ есть лишенъ всѣхъ правъ состоянія. Да... За подлогъ. Да. За подлогъ— это вѣрно. Что жъ, былъ грѣхъ. Всѣ знаютъ. Съ пьяну. Съ пьянаго глазу. Да. Лѣкарствами тоже занимался. Такъ и за это отсидѣлъ... Я не то, чтобы каторжный какой. Совсѣмъ напротивъ. Меня и въ губерніи знаютъ» и т. д.

Подгуляевъ («Въ неравной борьбѣ», актъ 1-ый) «...изволятъ надо мной смѣяться, что подъ судомъ былъ. Во первыхъ, судъ суду рознь, а во-вторыхъ, и главное, у каждаго человѣка своя планета; если я подъ судъ попалъ, такъ это планетѣ моей такъ назначено, и я тутъ даже не причемъ... Ну, совершилъ, положимъ, проступокъ, такъ вѣдь въ какомъ состояніи, то принять во вниманіе надо... Ну, грозили мнѣ лишеніемъ правъ состоянія. А я говорю—состоянія меня лишить нельзя, потому его у меня и нѣтъ-съ, а правъ, какія они?» и т. д.

Ѳадѣевъ. («Разладъ», дѣйствіе 3-е) «...если и есть у меня этотъ порокъ (пропойцы), я еще больше сочувствія достоинъ... я вѣдь въ своихъ порокахъ не виноватъ, а виновны тѣ, которые никакихъ пороковъ не имѣютъ и язву мою допустили... Должно общество обо мнѣ заботиться, позвольте спросить? вѣдь я членъ... особенно при моихъ порокахъ... Ну, что жъ, изгоняйте — я злодѣемъ сдѣлаюсь. Пускай меня общество злодѣемъ сдѣлаетъ...» и т. д.

Въ такомъ видѣ эти персонажи болѣе или менѣе откровенно повѣствуютъ о своихъ порокахъ и подвигахъ и сознаются, что были или подъ судомъ, или просто биты. И при этомъ всѣ говорятъ ка-

кимъ-то необыкновеннымъ жаргономъ, вносящимъ въ пьесы, по мнѣнію авторовъ, массу веселости.

Очень можетъ быть, что наше время расплодило въ провинціи много разновидностей Колупаева и Разуваева, но особенное стараніе, съ которымъ современные драматурги подносятъ ихъ публикѣ въ качествѣ увеселяющихъ типовъ, поразительное однообразіе пріемовъ описанія, вычурность языка и явные пересолы—лишаютъ ихъ всякой жизненности, и неразборчивость способовъ смѣшить зрителя ставитъ этихъ новыхъ «комиковъ» въ близкое сосѣдство съ лиловыми париками и вымазанными физіономіями клоуновъ цирка. Даже наиболѣе разборчивые изъ авторовъ, вступая на скользкій и покатый путь «оживленія» своихъ пьесъ, рѣдко могутъ удержаться отъ шаржа и сочиненія невозможныхъ или несуществующихъ типовъ. Какихъ только «шутокъ» не продѣлываютъ наши драматурги съ бѣдными старыми дѣвами для увеселенія публики, очень рѣдко касаясь истиннаго драматизма, таящагося въ глубинѣ ихъ душевнаго міра. Хорошо еще, если комизмъ этихъ «падчерицъ судьбы» ограничивается, какъ въ Питоличкѣ «Новаго дѣла», наивными глупостями, которыя она говоритъ, и совершенно дѣтскою беззащитностью противъ всякаго покушенія отобрать отъ нея послѣдніе гроши, «зашитые въ корсетѣ».

Впрочемъ, по части наивныхъ глупостей, высыпаемыхъ цѣлыми ворохами передъ театральною рампой, съ старыми дѣвами успѣшно можетъ конкуррировать другая театральная условность—пресловутая «ingénue» или по-старинному «невинность»,

Давно, очень давно, когда еще русская сцена брала своихъ персонажей цѣликомъ изъ французскаго театра, эта дѣвица, появляющаяся изъ-за кулисъ не иначе, какъ въ припрыжку, перебѣжала въ нашъ репертуаръ и такъ скоро и прочно здѣсь акклиматизировалась что вотъ ужь много десятковъ лѣтъ, какъ мы постоянно видимъ ее передъ собой, не замѣчая ея фальши, и забывъ незаконность ея происхожденія. А между тѣмъ, незаконность ея неоспорима, и фальшь бросается въ глаза, стоитъ только протереть ихъ отъ театральной рутины, засорявшей ихъ намъ въ теченіи долгихъ лѣтъ привычки къ этому «клише».

Историческія условія французской жизни придали женскому воспитанію характеръ строгой замкнутости. Главная забота не только Арнольфовъ, но и вообще воспитателей французскихъ Агнесъ, — оградить молодую дѣвушку отъ всѣхъ житейскихъ вліяній, воспитать

ее въ полномъ невѣдѣніи изнанокъ жизни и возможно дольше обезпечить ея дѣтскую беззаботность, до тѣхъ поръ, пока въ избранномъ для нея мужѣ она не найдетъ новаго руководителя. Окончивъ воспитаніе въ монастыряхъ или пансіонахъ, французскія дѣвушки дебютируютъ въ жизни съ запасомъ той наивности (искренней или притворной), которую въ нихъ воспитали «добрыя сестры», и вплоть до замужества не перестаютъ умилять родителей и очаровывать постороннихъ избыткомъ своей невинности. Національная безсодержательность, данное воспитаніемъ ограниченное развитіе и традиціонный кодексъ житейскихъ правилъ нивелируетъ этихъ дѣвицъ подъ одинъ типъ наивностей, ingénue comique—въ проявленіяхъ беззаботной веселости или невиннаго лукавства, и dramatique—въ условіяхъ горя, страданія и жертвы.

Русская дѣвушка гораздо содержательнѣе, развитѣе и самостоятельнѣе даже на первыхъ порахъ своего ознакомленія съ дѣйствительною жизнью. Въ ней есть прирожденная нашему національному характеру способность яснѣе видѣть, что кругомъ дѣлается, трезвѣе относиться къ житейскимъ фактамъ и самостоятельно создать свой внутренній критерій. Въ какой бы формѣ ей ни было дано воспитаніе, она скоро осваивается со средой, въ которую вступаетъ и быстро выростаетъ въ настоящую женщину. Воспитаніе нашихъ дѣвушекъ окружено далеко не такими высокими стѣнами, отдѣляющими ихъ отъ житейской дѣйствительности, чтобы эта дѣйствительность была для нихъ совершенно terra incognita, и условія современной общественной жизни таковы, что очень трудно обозначить ту черту, на которой наши дѣвушки перестаютъ быть дѣтьми и становятся взрослыми женщинами. Одна и та же русская женщина, опять-таки въ силу своего національнаго характера, можетъ дать образъ и ingénue dramatique, и подняться до трагизма героини или «premier grand rôle», смотря съ какими жизненными явленіями она столкнулась, тогда какъ національный французскій характеръ различаетъ женщинъ, какъ-бы предназначенныхъ къ той или другой жизненной роли.

Вотъ почему французское разграниченіе жизненныхъ типовъ, отражаемыхъ сценою, для насъ непригодно. Ни русская дѣйствительность, ни истинно талантливые изобразители ея не знаютъ отдѣльныхъ типовъ, обреченныхъ только чувствамъ тихой скорби, горя, пассивнаго страданія (ingénue dramatique), или только сильнымъ порывамъ страстности и рѣшительной воли (grand premier rôle), а

даютъ драматическій образъ русской женщины, способной пережить всю гамму ощущеній и дѣйствій, помѣщающуюся между указанными выше крайними вѣхами французскихъ типовъ. Эти же истинно талантливые драматурги, какъ и русская жизнь, въ дѣйствительности не даютъ типа ingénue comique, типа, у насъ несуществующаго въ томъ возрастѣ, въ какомъ его выводятъ на сцену, и ложнаго, созданнаго искусственно и подражательно французской сценѣ. Указаніе на воспитанницъ нашихъ институтовъ не можетъ служить опроверженіемъ вслѣдствіе заимствованности самой этой формы воспитанія; и во всякомъ случаѣ, институтки такого французскаго шаблона въ настоящее время уже составляютъ анахронизмъ и никакъ не могутъ оправдывать то упорство, съ которымъ этотъ типъ до сихъ поръ навязывается театру нашими «сочинителями». Знатокъ-изобразитель національныхъ чертъ русскаго характера—А. Н. Островскій не даетъ намъ ни одной ingénue во всей своей галлереѣ русскихъ женскихъ образовъ, и единственная, похожая на это — Вѣрочка въ «Шутникахъ», не есть собственно ingénue, а глупенькая дѣвочка, которая, вѣроятно, останется ребенкомъ и за предѣлами дозволеннаго для ingénue возраста.

Какъ бы то ни было, русскіе драматурги не устаютъ выводить на сцену разныхъ «Сорванцовъ», «Баловней», «Вольныхъ пташекъ» и просто Марусь, Шурочекъ и Вѣрочекъ, пользующихся у публики тѣмъ большимъ кредитомъ, чѣмъ сильнѣе подкупаетъ ее игра любимыхъ артистокъ; особенно искусившихся въ изображеніи этой театральной фикціи, пригоняемой по ихъ мѣркѣ театральными поставщиками.

Незаконная дочь Тоболина-Турскаго, Лиза («Въ неравной борьбѣ») съ ея озлобленностію на судьбу, подѣлившую такъ неравномѣрно свои блага между ею и Зиной—законной дочерью ея отца,— могла бы дать образъ самый интересный въ драматическомъ отношеніи. Но авторъ, третируя это лицо по шаблоннымъ пріемамъ ролей ingénue-dramatique, вложилъ ей чисто театральныя рѣчи, звучащія сплошь фальшивыми нотами неудачнаго заимствованія... «И на дворѣ осень, и въ сердцѣ... Тамъ-то снова весна, а мнѣ чего ждать, вѣчной зимы, безъ веселья, безъ радости?»... «Теперь, кажется, жить не зачѣмъ. Нельзя такъ жить, вѣдь душу изъ себя не вырвешь! Что же впереди?...» «На свѣтѣ живешь, люди вокругъ ходятъ, а ты въ могилѣ точно... (издали доносятся пѣсни изъ хоро-

вода, поютъ на деревнѣ). Хороводы водятъ, весело имъ; и горе есть, и радости... со своими равными... всякому весело. А мнѣ? Кому до тебя... (подходитъ къ столу, видитъ револьверъ, беретъ). Заряженъ. (Сильно). Мнѣ ли жить не скверно, ишь ты—смерти боюсь!.. (Бросила револьверъ на столъ)... и т. п. Все это въ очень близкомъ родствѣ съ монологами Катерины въ «Грозѣ» и Аннушки «На бойкомъ мѣстѣ», кромѣ револьвера, конечно.

Двѣ пьесы: «Озимь» и «Душа человѣкъ» берутъ жизнь уѣздныхъ городовъ фономъ для своихъ изображеній; первая въ формѣ драмы, вторая—въ формѣ легкой комедіи.

По руководящей мысли автора «Озимь» представляетъ собою явленіе очень симпатичное, звуча струнками молодого, благороднаго одушевленія и свѣжихъ намѣреній, такъ рѣдко представляемыхъ пьесами послѣдняго времени.

Устами резонера пьесы, акцизнаго чиновника Васильева, авторъ указываетъ развитой дѣвушкѣ благородное поприще для ея идеальныхъ стремленій и цѣль, достойную подвиговъ самопожертвованія, настоящую миссію женскаго сердца. Сынъ уѣзднаго туза, виноторговца и директора городскаго банка, дѣлаетъ предложеніе Любови Андреевнѣ Корюхиной, которую онъ любитъ. Любовь Андреевна вовсе неразположена вступать въ семью кулака-купца; она стремится въ Петербургъ «на курсы», чтобы приносить пользу родинѣ. «Выходите за Ивана Данилыча», говоритъ ей Васильевъ; «оставьте Петербургу петербуржцевъ и не уходите оттуда, гдѣ сама судьба дала вамъ возможность сдѣлать подвигъ негромкій, незамѣтный и не имѣющій даже внѣшняго отличія подвига, но за то тѣмъ болѣе драгоцѣнный. Повѣрьте мнѣ, что такія жены, какъ вы, нужны русскимъ Бочаровымъ ужь никакъ не меньше, чѣмъ народу акушерки, женщины-врачи и даже сельскія учительницы... Вы будете «лучомъ свѣта въ темномъ царствѣ». Съ тѣхъ поръ, какъ въ первый разъ были произнесены эти слова, это темное царство мало просвѣтлѣло; если проникли въ него кой-гдѣ лучи, то большею частью какіе-то тусклые... «Лучшимъ людямъ, какъ вы, не бѣжать надо изъ этой среды, не смотрѣть на нее съ высока, да издали, а вторгаться въ нее, становиться въ ряды, завоевывать себѣ въ ней положеніе и подчинять ее себѣ... Такъ не дезертируйте же вы. Не увлекайтесь слишкомъ широкими стремленіями, обобщеніями, космополитическими теоріями, а любите, горячѣе любите тотъ городъ, гдѣ вы родная, тотъ клочекъ земли, гдѣ вы играли ребенкомъ, и помните: святое это чув-

ство—въ немъ сила и мощь великой страны... Вотъ здѣсь-то, въ глухой провинціи, на экономической почвѣ (?), должны вы посѣять зерно нравственной силы, чтобъ изъ него выросло новое поколѣніе, здоровое, не чета нынѣшнему. Вы одна изъ тѣхъ молодыхъ русскихъ женщинъ, въ рукахъ которыхъ будущее нашей родины. Вы должны дать и воспитать здѣсь это новое, лучшее поколѣніе и, если будетъ нужно, принести ему въ жертву и ваше личное счастье, всѣ ваши стремленія и всю вашу жизнь, не требуя себѣ за это награды... Идите же за Ивана Данилыча!»...

Не правда ли, мы давно ужь отвыкли слышать на сценѣ подобныя мысли, формулированныя твердо и убѣжденно, языкомъ молодымъ, горячимъ и не плаксивымъ? Впрочемъ, къ слову сказать, и вообще-то какими бы то ни было мыслями со сцены мы не избалованы.

Еслибы авторъ «Озими» придалъ другую форму своему произведенію, не драматическую, онъ навѣрно лучше справился бы съ задачею и избѣгъ бы погрѣшностей, которыя не могутъ не быть отмѣчены добросовѣстной критикой. У него вовсе не такой яркій талантъ, чтобы онъ былъ внѣ опасности впасть въ подражанія и повторить, можетъ быть, и невольно, старые шаблоны и готовыя положенія, на которыя его натолкнула форма драмы, и въ особенности—изъ среды «темнаго царства». Типы стариковъ Бочарова и Корюхина представляютъ весьма мало самостоятельнаго послѣ купцовъ Островскаго, такъ же, какъ и молодой Иванъ Бочаровъ во многихъ мѣстахъ роли походитъ на переложеніе Тихона Кабанова, Бородкина, Андрея Титыча и др. сыновей купеческой среды. Положеніе Любови Андреевны, передъ ея бракомъ съ Бочаровымъ не въ силахъ заставить забыть классическую простоту и реальность Марьи Андреевны, выходящей за Беневоленскаго, а приходъ къ Бочарову, въ послѣдней сценѣ несостоятельнаго Корюхина, отпущеннаго изъ «ямы» подъ конвоемъ солдата,—куда блѣднѣе такой же сцени Большова съ Подхалюзинымъ. Авторъ не могъ также обойтись безъ пикника въ лѣсу и обычныхъ также въ этихъ случаяхъ типовъ уѣзднаго исправника и доктора Дымитъ Угарыча (?), выводимыхъ «для оживленія дѣйствія» подъ предлогомъ «колоритнаго штриха» въ изображеніи среды. Онъ не могъ развязать дѣйствіе иначе, какъ услужливымъ ударомъ, поражающимъ Бочарова какъ разъ во-время, чтобы не затруднить автора рѣшеніемъ вопроса: безцѣльна или нѣтъ была жертва Любови Андреевны, и не избѣжалъ нѣкоторыхъ сенти-

ментальностей, звучащихъ или фальшиво, или смѣшно, какъ напримѣръ: скрипка, аккомпанирующая горячей проповѣди Васильева и рѣшенію Лобови Андреевны, или неумѣстные стихи, которые Васильевъ декламируетъ надъ безжизненнымъ тѣломъ Бочарова.

Подобныхъ молодыхъ погрѣшностей и невольныхъ промаховъ авторской неопытности мы не найдемъ въ комедіи «Душа Человѣкъ» Авторъ отлично знаетъ, чего онъ хочетъ—онъ хочетъ забавить, развлечь свою публику—и твердою, испытанною рукой, пускаетъ въ ходъ всѣ средства какія имѣются въ распоряженіи искусства сочинять пьесы этого жанра, съ полнымъ презрѣніемъ къ реальной возможности тѣхъ положеній, какими онъ думаетъ достигнуть своей главной цѣли. Ему нѣтъ дѣла, напримѣръ, что въ русскихъ уѣздныхъ городишкахъ сплетни и «инсинуаціи» распространяются примитивнымъ путемъ языкочесательной гимнастики; у него враждующіе врачи: земскій и городской, пользуются мѣстной газетой (?), чтобы повредить одинъ другому, распуская слухъ, что земскій врачъ сошелъ съ ума, а у городскаго—все имущество распродается за отъѣздомъ (?). Авторъ, вмѣстѣ съ городскимъ врачемъ, видитъ почему-то гнусную клевету въ этомъ извѣстіи о распродажѣ мебели и волнуется не меньше земскаго врача, подозрѣваемаго въ сумашествіи.

Маклаки и жиды чуть не силой лѣзутъ въ квартиру городскаго врача, щупаютъ и переворачиваютъ всю мебель, разсаживаются на диванахъ его гостиной, не замѣчая всей неправдоподобности такой сцены; но автору нужна смѣшная сцена, а правоподобностью онъ не стѣсняется. Его маленькій Тартюфъ—Душа-Человѣкъ, прикидывающійся другомъ обоихъ докторовъ и устраивающій всю эту «газетную войну» съ цѣлью очистить мѣсто своему племяннику, очень прозраченъ въ притворствѣ, наивенъ въ уловкахъ и совершенно невозможенъ въ сценѣ писанія въ чужомъ домѣ и вслухъ предательскаго письма къ племяннику, въ которомъ онъ докладываетъ публикѣ истинный смыслъ своихъ продѣлокъ.

Несмотря на наличность жидовъ, маклаковъ, обязательной въ этихъ случаяхъ старой дѣвы, двухъ докторшъ и прочихъ аксессуаровъ смѣшной комедіи, пьеса очень бѣдна описательнымъ реализмомъ, никакой картины уѣздной жизни не даетъ и, какъ по задачамъ, такъ и по пріемамъ, относится къ числу нерасборчивыхъ попытокъ посмѣшить публику—и больше ничего.

Душа-Человѣкъ старается всѣхъ перессорить—«Божья Коровка»

или г. Напѣвинъ старается всѣхъ примирить. Онъ до того мягкосердеченъ и добръ, что даже заботы о супружескомъ счастьи бывшей его жены, вышедшей замужъ за другаго, не могутъ миновать его. Въ этихъ хлопотахъ, недурно намѣченный характеръ Напѣвина мало-по-малу спускается до водевильнаго типа, лишеннаго всякой художественной цѣнности, и вмѣсто комедіи характеровъ или комедіи интриги, какою могла бы быть эта пьеса, получился фарсъ, не столько бойкій по дѣйствію, сколько неожиданный по языку, какимъ говорятъ почти всѣ дѣйствующія лица. Дочь Напѣвина, барышня Соня, объявляетъ отцу, что она «трепируетъ» одного молодаго человѣка «себѣ въ мужья», что она «трубистка», а онъ бывшій лицеистъ, что изъ браковъ по любви выходятъ «прелестные маседуаны», и что нынче все «гипнозъ»; спрашиваетъ жениха: это, кажется, камуфлетъ? и т. под. Бойкая дама Кандыбина такъ объясняется съ адвокатомъ Фирсовымъ: «Я окончательно собралась замужъ... Беру подлѣточка отставнаго. Цуфуски у него плохи, но что жъ дѣлать, коли вы меня до сихъ поръ не пристроили». Она же увѣряетъ, что требовать отъ мущины вѣрности — «это все равно, что достать въ Петербургѣ крытаго извощика въ проливной дождь» и т. д. Согласитесь, что однихъ смѣшныхъ словъ еще мало для того, чтобы написать хорошую комедію.

Гораздо болѣе серьезными нотами звучитъ «Симфонія»—комедія въ 5-ти дѣйствіяхъ (или въ 4-хъ ad libitum), построенная на эпизодическомъ романѣ изъ біографіи молодаго композитора Ладогина. Онъ увлекается пѣвицей Протичъ, женщиной испытанной, и сердечною и артистическою жизнью, влюбившейся остатками страсти въ талантливаго мальчика. Елена Протичъ пускаетъ въ ходъ всѣ обычныя въ европейскомъ музыкальномъ мірѣ средства, чтобы создать своему любовнику имя за границей, но не достигаетъ своей цѣли и охладѣваетъ къ Ладогину, который и самъ, познавъ мишурность покупной славы, разочаровывается въ своей слишкомъ практической любовницѣ и въ своемъ талантѣ, сбитомъ было на ложный путь. Наговоривъ другъ другу горькихъ истинъ, любовники разстаются: Елена — для новыхъ бурь театральной карьеры, разбитый морально Ладогинъ—чтобы вернуться къ своимъ композиціямъ, не понятымъ Европой, но оригинально-геніальнымъ, по убѣжденію мецената новой музыки, резонера Ядринцева, которому обязаны вѣрить на слово и мы, для того, чтобы сочувствіе оставалось на сторонѣ Ладогина, такъ какъ въ противномъ случаѣ

главный мотивъ пьесы рушится, увлекая въ своемъ паденіи всю ея постройку.

Содержаніе комедіи дало автору предлогъ изобразить на сценѣ артистическую комнату во время концерта, со всѣми обычными въ ней типами артистовъ, музыкальныхъ рецензентовъ и публики, показать кумовство и интриги подобострастныхъ критиковъ, навязчивое обожаніе знаменитостей психопатическими меломанками, нарисовать семейную обстановку Ладогина среди простоватой матери, комическаго чиновника-дяди и любящей его въ тайнѣ кузины-ingénue Милочки, вывести типы: развязнаго пройдохи-адвоката изъ жидовъ, глупой свѣтской дамы, ничего непонимающей въ музыкѣ, не менѣе глупыхъ фатовъ въ лицѣ моднаго композитора Щепотьева и Хадыкова, друга директора театра и т. д. Но, не смотря на все это обиліе и пестроту матеріала, передъ зрителями проходитъ только рядъ картинъ, какъ будто вырванныхъ изъ какой-то повѣсти и поставленныхъ на сцену; самая же суть постепеннаго развитія дѣйствія, все наиболѣе существенное въ психологіи отношеній Ладогина къ Еленѣ, все, относящееся до интересовъ модныхъ музыкальныхъ теченій, — какъ будто осталось тамъ, на страницахъ этой повѣсти, не уложившейся въ рамки комедіи, хотя авторъ не пренебрегъ ни шаблонными театральными типами, ни обычными въ этихъ случаяхъ условными положеніями. Даже обликъ Антона Григорьевича Рубинштейна, принятый актерами, игравшими роль Карла Бруха (вѣроятно, съ одобренія автора), не придалъ жизненной силы этой пьесѣ, но за то очень занималъ скучающую публику, не замѣчавшую всей сомнительности вкуса такой иллюстраціи вялаго сценическаго дѣйствія.

Другой типъ музыканта, но на этотъ разъ—диллетанта, выведенъ на сцену авторомъ комедіи «Новое Дѣло», и выведенъ въ обстановкѣ, не лишенной оригинальности и въ средѣ весьма интересной. Эта среда московской купеческой аристократіи, къ которой принадлежитъ семья Калгуевыхъ; младшій изъ братьевъ Калгуевыхъ — Андрей, женатъ на дочери Столбцова, Людмилѣ, и въ эту семью пріѣзжаетъ неугомонный прожектеръ искать капитала, необходимаго для разработки его излюбленныхъ угольныхъ копей.

Хотя авторъ и повторилъ типъ богатыхъ старыхъ купчихъ Островскаго въ лицѣ Марьи Даниловны, матери Калгуевыхъ, и сдѣлалъ старшаго брата, Прокофія Никитича, очень похожимъ на сановитаго и галантнаго Фрола Ѳедулыча Прибыткова изъ «Послѣдней жертвы»,—

но многія мелочи изъ быта этой среды схвачены удачно и самостоятельно. Лица Ильи Иваныча и Настасьи Ильиничны — старыхъ слугъ богатаго купеческаго дома, Волосова —полуприкащика, полусекретаря, а болѣе всего надзирателя за Андреемъ Никитичемъ, наконецъ самой Людмилы Калгуевой—дѣловитой красавицы, вполнѣ вошедшей во всѣ интересы и житейскія правила своей новой семьи—чрезвычайно живы и интересны, но самымъ интереснымъ лицомъ остается самъ Андрей Никитичъ Калгуевъ, фанатикъ-музыкантъ, нервно-больной мечтатель и кандидатъ въ сумашедшій домъ. Онъ точно сорвался со страницъ Достоевскаго и повторилъ князя изъ «Идіота», но въ новыхъ удачно освѣщенныхъ чертахъ образованнаго купеческаго сына.

Вотъ какъ Андрей Калгуевъ объясняетъ, напримѣръ, то, что онъ называетъ теоріей истиннаго звука. «Когда кто мнѣ говоритъ, такъ слова, какія онъ произноситъ, самыя эти слова я почти что не понимаю. Прямо сказать, словъ для меня не существуетъ. Я ихъ вовсе отрицаю. Они никогда не показываютъ мнѣ, чего собственно хочетъ человѣческая душа. А вотъ звуки—тѣ на меня дѣйствуютъ Понимаете? Звуки голоса! По нимъ я, словно пророкъ, всегда отличу есть у человѣка счастье въ душѣ или нѣтъ... Ну вотъ, напримѣръ, сидитъ около меня господинъ. И шумитъ, и разсказываетъ, и всѣмъ кажется, что ему страсть весело. А я не вѣрю... Онъ это говоритъ, говоритъ, сыплетъ тамъ какія-то слова, а звуки его голоса напряженные, неестественные... точно онъ нарочно пускаетъ ихъ въ ходъ, а между прочимъ... (затрудняется) какъ это вамъ объяснить? какъ будто у него на душѣ есть что-то безпокойное, и это-то безпокойство онъ старается спрятать за этими звуками, словно вотъ боится что если пойметъ кто, что у него тамъ въ душѣ безпокойнаго, такъ сейчасъ обидитъ его. А понять-то не трудно, потому что среди всѣхъ его звуковъ, есть одинъ минорный. Нѣтъ, нѣтъ—да услышишь его а онъ-то и есть настоящій, истинный. Ну, вотъ хоть убейте меня, я до сихъ поръ еще не слыхалъ настоящаго, счастливаго смѣха понимаете? Полнымъ мажорнымъ аккордомъ»...

Когда Андрей слышитъ у кого эти нотки, какъ «онѣ вдругъ запрыгаютъ», онъ сейчасъ это чувствуетъ, потому «вдругъ жалко его станетъ», и онъ готовъ все отдать, чтобы человѣкъ былъ счастливъ. А самъ онъ далеко не счастливъ. Его раздражаетъ постоянный надзоръ, которымъ его окружаютъ, его раздражаетъ холодная дѣловитость жены, которую онъ любитъ со всею страстью

своей нервной натуры, его раздражаютъ заботы о его здоровьѣ, и мысль, что жена смотритъ на него, какъ на ребенка, или какъ на больнаго человѣка, доводитъ его до грубостей, до коньяку, въ которомъ онъ радъ утопить свою тоску. Его единственная отрада — музыка, но она еще болѣе расшатываетъ его нервы.

Третье дѣйствіе пьесы оканчивается прекрасной сценой Андрея съ женой; въ ней ярко рисуются ихъ взаимныя отношенія, которыя могли бы послужить матерьяломъ для очень интересной, самостоятельной пьесы, и нельзя не пожалѣть, что авторъ лишь вскользь коснулся этихъ наиболѣе интересныхъ лицъ и психологическихъ мотивовъ.

Чтобы выполнить до конца нашу задачу, намъ остается разсмотрѣть четыре пьесы, четыре драмы, оканчивающіяся самоубійствами, убійствами и сумасшествіями. Двѣ изъ нихъ московскаго происхожденія («Цѣпи» и «Водоворотъ»),—двѣ носятъ болѣе петербургскій характеръ («Подъ властью сердца», «Разладъ».) Замѣчательно, что въ Москвѣ вдохновеніе осѣняетъ драматурговъ всегда почти въ формѣ двухъ главныхъ драматическихъ женскихъ ролей, и этотъ услужливый дуализмъ московской музы приходится какъ разъ по мѣркѣ двухъ премьершъ—труппы г-жъ Ѳедотовой и Ермоловой. Въ Петербургѣ муза скупѣе на формы,—она почти всегда имѣетъ въ виду только одну любимицу—г-жу Савину, и принимаетъ самые капризные образы въ дружномъ согласіи съ разностороннимъ талантомъ нашей артистки.

Сдѣлавъ это попутное замѣчаніе, посмотримъ, какіе психологическіе мотивы положены въ основу этихъ формъ, какія новыя лица и типы современнаго общества подмѣчены нашими драматургами, и какъ вообще ими рисуется свѣтская среда, въ которую они помѣщаютъ дѣйствіе своихъ пьесъ?

Въ «Водоворотѣ» молодая вдова Повѣтова говоритъ о себѣ, что она «никогда не бывала вполнѣ весела и покойна. Все пыла въ душѣ не то тоскливая, не то тревожная нотка». «Милый, помоги!» умоляетъ она своего любовника Крушевскаго, «сдѣлай такъ, чтобы съ тобой я ничего не хотѣла, ничего не искала! съ тобою я не должна чувствовать ни пустоты, ни апатіи, ни лихорадочнаго безпокойства въ душѣ!.. Избавь меня отъ самой себя, милый, и я стану боготворить тебя!» «Она производитъ впечатлѣніе»,—говоритъ про нее одно изъ дѣйствующихъ лицъ,—«тѣхъ нервныхъ женщинъ, которыя хандрятъ, мечутся и все ищутъ чего-то»...

Еслибы такая больная душа встрѣтила на своемъ пути дѣйствительное полное счастье и осталась бы все-таки неудовлетворенной въ силу своей вѣчной погони за чѣмъ-то еще болѣе полнымъ, лучшимъ, — мотивы сильной душевной драмы (хотя и не отличающіеся оригинальностью) были бы на лицо, и образъ могъ бы быть интереснымъ. Но волею автора выборъ Повѣтовой остановился на Крушевскомъ, и зритель нисколько не удивленъ, что такой человѣкъ не могъ дать успокоенія ея душевной тревогѣ, такъ какъ имъ не удовлетворилась бы и наименѣе требовательная женская натура. Желая изобразить человѣка, всецѣло отдавшагося охватившему его чувству, забывъ любящую жену, семью, честь и разумъ, авторъ создаетъ типъ какого-то влюбленнаго гимназиста, любовь котораго все время выражается въ хныканіи, пошлостяхъ и чисто мальчишескихъ выходкахъ. И когда этотъ безличный любовникъ объявляетъ въ концѣ драмы: «Нашъ романъ конченъ, Варя. Я дошелъ до предѣла... я понялъ все... Въ самомъ дѣлѣ, довольно мукъ! Мы всѣ измучились. Довольно... Какъ ты хороша, Варя, какъ дивно ты хороша!»—и застрѣливается—вмѣсто симпатіи зритель чувствуетъ облегченіе: до такой степени надоѣдаетъ этотъ нелѣпый влюбленный. Невольно спрашиваешь себя, гдѣ же тутъ «водоворотъ» и причемъ онъ? Никакихъ жизненныхъ водоворотовъ не нужно, чтобы такой романъ самъ собой пришелъ къ печальной развязкѣ. Вѣдь нельзя же счесть «водоворотомъ» положеніе Крушевскаго между капризной любовницей и всепрощающей преданной женой Ниной, которая свою любовь къ мужу простираетъ до полнаго отреченія отъ себя самой, когда она идетъ умолять его любовницу своими ласками помѣшать ему застрѣлиться и оставить дѣтей сиротами? Да влюбленный гимназистъ совсѣмъ и не думаетъ ни о ней, ни о ея беззавѣтной нѣжности. Также и не «водоворотъ» свѣтской, безнравственной жизни губитъ Крушевскаго, если эта «пучина» должна изображаться неизбѣжнымъ пикникомъ въ лѣсу, не имѣющимъ ровно никакого вліянія на чувства героевъ и вообще пристегнутымъ къ дѣйствію весьма неискусно. Хотя на этомъ пикникѣ авторъ и заставляетъ какую-то даму обниматься съ какимъ-то молодымъ человѣкомъ, которому она разсказываетъ, что «мужъ, отпуская меня, сказалъ—поѣзжай, дуся, только пожалуйста не пей шампанскаго», а молодой человѣкъ увѣряетъ, что она «для одного только дуси слишкомъ большое сокровище» и т. д.; но мы отлично понимаемъ, что все это только обычное «оживленіе дѣйствія» и ничего больше.

Гораздо труднѣе понять, зачѣмъ напр. Повѣтова во 2-мъ дѣйствіи ни съ того, ни съ сего приходитъ къ Нинѣ какъ разъ тогда, какъ та только-что узнала о связи ея съ мужемъ? Какимъ образомъ Крушевскій оставляетъ на столѣ книгу, въ которой заложенъ портретъ Повѣтовой съ надписью: «Милому Ѳедѣ отъ Вари», если не для того, чтобы этотъ портретъ попался на глаза жены и т. д. Все это такія странности, которыхъ трудно ожидать отъ опытнаго писателя.

Въ драмѣ «Подъ властью сердца» мы видимъ опять тоскующую душу и опять совершенно безличнаго любовника, только тоска г-жи Брянской болѣе опредѣленная. Ея мужъ безсердечный бюрократъ, «директоръ департамента», сухой и честолюбивый, на котораго авторъ не поскупился отпустить самыхъ черныхъ красокъ, конечно, не можетъ отвѣчать ея душевнымъ вопросамъ, и она влюбляется въ дипломата Полибина, настолько же недостойнаго аттестата зрѣлости, какъ и Крушевскій. Полибинъ нѣжно воркуетъ въ теченіи 4-хъ дѣйствій, но не вырываетъ любимую женщину изъ когтей «тигра-мужа» и «довольно свободно» переноситъ свою любовь на другую особу, а Брянская сходитъ съ ума не столько отъ его измѣны, сколько подавленная безсердечіемъ директора департамента, она погибаетъ въ цѣпяхъ, которыя не могла съ себя сбросить.

Въ драмѣ «Цѣпи» г-жа Волынцева давно ихъ съ себя сбросила, покинувъ мужа и дочь, и 12 лѣтъ кружась въ водоворотѣ столичной жизни, принимая участіе во всѣхъ мошенническихъ продѣлкахъ своего любовника, злодѣя Пропорьева. Утомившись жизнью, она жаждетъ семьи и ласкъ дочери, но находитъ свое мѣсто занятымъ: другая женщина дала счастіе ея мужу и воспитала ея дочь. Пропорьевъ тоже не выпускаетъ ее изъ своихъ рукъ иначе, какъ за большой выкупъ, и чтобы порвать вновь всѣ цѣпи—Волынцева отравляется. Тутъ все есть по правиламъ самой настоящей французской драмы: и утомленіе порокомъ, и рабство во власти злодѣя, и голосъ крови въ сердцѣ ingénue-дочери, и великодушная жертва честной любовницы, готовой уступить мѣсто законной женѣ и т. д., все — кромѣ людей въ плоти и крови, кромѣ жизненной правды, которая дала бы намъ отраженіе дѣйствительной современной жизни, подмѣченной и нарисованной русскими драматургами.

Всѣ эти герои и героини, всѣ ихъ страданія, вся ихъ жизненная обстановка замѣчательно безпочвенны. Это все какія-то теат-

ральныя фикціи, живущія, чувствующія и дѣйствующія по правиламъ условной театральной жизни,—это не люди, а олицетворенныя драматическія «положенія», болѣе или менѣе эффектныя.

Вникая въ характеры этихъ героевъ современной драмы, вы ясно понимаете, что если всѣ они такъ безсодержательны, театрально фальшивы, такъ рутинно условны во всѣхъ своихъ проявленіяхъ,—то это вовсе не потому, что авторы такими и хотѣли ихъ представить, какъ вѣрное изображеніе безцвѣтности и изломанности современныхъ людей; нѣтъ, они вышли такими помимо воли драматурговъ, принимающихъ своихъ героевъ въ «сурьезъ», увѣренныхъ, что они даютъ характеры, полные сильныхъ чувствъ—богатаго душевнаго содержанія. Не безсиліе современныхъ людей отражается въ нашихъ пьесахъ, а безсиліе творческой способности современныхъ драматурговъ, не хватающей на созданіе реально живыхъ и вѣрныхъ дѣйствительности образовъ, не говоря уже о созданіи произведеній поэтически-вдохновенныхъ.

Не могу я, напримѣръ, повѣрить, что рисуемыя драмой «Разладъ» лица и ихъ взаимныя отношенія суть лица современной дѣйствительности и отношенія русской семьи свѣтской среды, что все содержаніе пьесы почерпнуто авторомъ изъ наблюденій русской современной жизни, а не изъ какой нибудь иностранной, и скорѣй всего нѣмецкой, пьесы или повѣсти.

Мнѣ все кажется, что мы видимъ передъ собой семью какого-нибудь нѣмецкаго государственнаго совѣтника, безнравственнаго вдовца и сухаго честолюбца, влюбляющагося на склонѣ жизни въ свою молоденькую воспитанницу, призрѣнную покойной Frau совѣтницей. Судьба караетъ его по строго нѣмецкой моральной формулѣ: его дѣти, развращенныя современными общественными пороками, являются возмездіемъ за порочность отца. Они такіе же эгоисты, какъ онъ, они его не уважаютъ и жаждутъ только наслѣдства, его дочь ловитъ жениховъ, чтобы быть дамой, т. е. свободной, его сынъ чуть не продаетъ сестру богатому фату, а самъ влюбляется въ невѣсту отца, сама воспитанница-невѣста играетъ въ любовь съ сыномъ и мѣтитъ на вакантное мѣсто совѣтницы, очаровывая своею ловкостію всѣхъ, кромѣ чудака-философа, брата совѣтника, и своей сестры—строгой провинціальной «евангелистки»,—но въ концѣ концовъ гибнетъ отъ послѣдствій своей двойной игры: въ порывѣ страсти, не нашедшей отвѣта, влюбленный сынъ совѣтника застрѣ-

ливаетъ интриганку, и тронутый рѣчами евангелистки самъ отдаетъ себя въ руки правосудія.

Что до того, что нѣмецкій государственный совѣтникъ обратился въ русскаго губернатора Андрея Петровича Зарѣченскаго, братъ его философъ—въ стараго «нигилиста» Кузьму Зарѣченскаго а сыну, дочери, воспитанницѣ и ея сестрѣ, евангелисткѣ, даны русскія имена Ѳедора, Софьи, Вѣры и Марьи Александровны Сердюковой, «пріѣхавшей изъ провинціи», — я все-таки не вижу ни русскихъ лицъ, ни русской жизни, ни современнаго нашего «свѣта». Предъ нами просто «приспособленіе къ русскимъ нравамъ», сдѣланное опытной рукой искусившагося автора со всѣми обычными аттрибутами русскихъ пьесъ послѣдняго времени. Нигилистъ Кузьма говоритъ всѣмъ дерзости, пьяница Ѳадеевъ смѣшитъ своимъ откровеннымъ цинизмомъ, услужливая вдова Гальярдова сводитъ молодыхъ людей, офицеры и барышни говорятъ пошлости въ комнатѣ «преступленія» и т. д. Но воля ваша, не легко встрѣтить въ нашемъ свѣтскомъ обществѣ такихъ братьевъ, какъ Ѳедоръ, увѣряющій, что его сестра не имѣетъ никакихъ основаній расчитывать на его пріятеля Андросова (богачъ-фатъ) изъ-за того только, что тотъ «ей какъ-то тайкомъ, гдѣ-то на балѣ плечо поцѣловалъ? да если она сама позволила, развѣ это къ чему-нибудь обязываетъ?»; или такихъ дѣвушекъ, какъ Софья, объявляющая отцу: «Ты не имѣешь права жениться, потому что всѣ твои капиталы, все состояніе ты получилъ отъ нашей матери, отъ твоей жены... ты намъ долженъ передать это состояніе, а ты заводишь новую семью на наши деньги»... «скажи мнѣ, на какой капиталъ я могу расчитывать сейчасъ и сколько ты мнѣ оставишь послѣ себя, когда ты умрешь»? О, эти изображенія свѣтскихъ салоновъ! Въ какомъ это свѣтскомъ салонѣ авторъ подслушалъ такіе разговоры: Андросовъ: «Да, мой отецъ принадлежитъ къ людямъ труда, а я къ людямъ администраціи. Я хочу распоряжаться. Кузьма (Марьѣ): Что, сударыня, у васъ въ провинціи водятся такіе вотъ акробаты?»— Андрей. «Какъ же такъ акробаты»?—Кузьма: «Вы думаете онъ въ серьезъ эти глупости говоритъ? — нѣтъ, это онъ притворяется, общество потѣшаетъ»... «и говори ему что хочешь—не сморгнетъ, хихикаетъ»... Андросовъ: «Послѣ этихъ словъ, Кузьма Петровичъ, я оскорбленъ». (Комически отходитъ къ группѣ направо. Барышни смѣются). Кузьма: «Куда какъ хорошъ... чудесный»...— Право же, можно подумать, что вся эта сцена изъ «Помолвки въ

Галерной гавани»... и о каждомъ изъ дѣйствующихъ лицъ можно только сказать вмѣстѣ съ «нигилистомъ» Кузьмой: «Куда какъ хорошъ».

Наши драматурги почему-то ужасно любятъ изображать свѣтъ и свѣтскіе нравы; но трудно себѣ представить большее незнаніе среды, этихъ людей и ихъ обстановки, чѣмъ то, какое они при этомъ обнаруживаютъ. Если даже всѣ свѣтскіе люди пусты, мелочны, развратны и глупы, какъ ихъ всегда выводятъ въ нашихъ пьесахъ, то все-таки они и пусты, и мелочны не такъ, какъ предполагаютъ наши драматурги. Они не такъ говорятъ, не такъ живутъ въ дѣйствительности, какъ ихъ заставляютъ жить на сценѣ, и даже внѣшняя обстановка ихъ быта не та какою ее намъ представляютъ въ «ковровыхъ» драмахъ и комедіяхъ.

Въ девяти пьесахъ изъ десяти вы прочтете, напримѣръ, такое описаніе сцены: «Богатая гостиная въ домѣ князя N N. Вездѣ драпировки, ковры, бронза. Направо каминъ. Около него кресло-качалка. Налѣво письменный столъ. На столахъ книги, журналы и альбомы» и т. п. Насколько вѣроятны эти качалки и письменные столы въ княжескихъ гостиныхъ,—дѣло авторской совѣсти.

Вотъ какъ говорятъ свѣтскіе молодые люди: «Мой добрый другъ, на Морской, въ одномъ изъ модныхъ ресторановъ, мы, и конечно наши подруги жизни собирались въ одномъ и томъ же кабинетѣ. Условіе было—пить только шампанское-sec, а потому и кабинетъ прозвали «сухимъ клубомъ». Такъ вотъ тамъ мы похоронили лучшіе порывы сердца, а кстати успѣли позабыть все, что знали... Изломанный я человѣкъ... Я наиболѣе рѣзкій представитель того типа, въ душѣ котораго вы встрѣтите и слѣды рыцарскаго благородства, и кровную связь съ родиной, и тутъ же подмѣтите слѣды зла и лѣни, слѣды цѣлаго ряда поколѣній, воспитанныхъ среди крѣпостнаго разгула»... и т. д. Это говоритъ блестящій адъютантъ Старковскій («Въ неравной борьбѣ»), одинъ ихъ немногихъ умныхъ, которыхъ наша драматургія допускаетъ въ его положеніи.

А вотъ какъ щебечутъ милыя болтуньи большаго свѣта. Графиня Славская: «Mon ange! я къ вамъ. Что вы меня бросили одну съ базаромъ? Я съ ногъ совсѣмъ сбилась. Скоро постъ, надо все это поспѣть, а у меня ничего нѣтъ. Et puis il faut de l'argent. Я своихъ истратила сто рублей (!)... Да гдѣ Владиміръ Николаевичъ?... Всегда у вашихъ ногъ. Знаю... C'est très

bien. Такъ и надо. Мужчины должны быть нашими рабами. Чѣмъ мы имъ отомстимъ, за ихъ... Eh bien je ne sais pas, властолюбіе, ну, за всѣ гадости»... «Ахъ, ну какъ можно? какое же тутъ сравненіе? такъ все тамъ изящно, а здѣсь такая грязь, невѣжество. Нѣтъ, пожалуйста, не возражайте. Я вѣдь спорить не умѣю. А все-таки милую заграницу вамъ обижать не дамъ»... «Ахъ я такъ люблю (Россію)! У меня даже заграницей послѣдніе мѣсяцы mal du pays сдѣлался... такая тоска! мнѣ этотъ мѣсяцъ за вѣчность показался. Знаете, все-таки, какъ это у Щедрина: и запахъ родины намъ дорогъ и пріятенъ»... и т. д. («Подъ властью сердца»). Не правда ли, какъ вѣрно, мило и остроумно?!

Съ такимъ знаніемъ описываемой среды, а болѣе всего съ запасомъ готовыхъ клише театральныхъ типовъ пишутся пьесы до сего даже дня, населяя русскій театръ вычитанными изъ книжекъ и перенятыми изъ стараго репертуара лицами въ родѣ глупыхъ сановниковъ, смѣшныхъ дипломатовъ, честныхъ докторовъ, тупоумныхъ франтовъ и ужасно неприличныхъ свѣтскихъ кокетокъ, и все это выдается за салонныя драмы и комедіи самой свѣжей современности.

Подводя итоги всему замѣченному, мы приходимъ къ заключенію, что разобранныя нами пьесы по внутреннему содержанію своему вращаются въ сферѣ вопросовъ личныхъ или семейныхъ; если же нѣкоторыя изъ нихъ и затрогиваютъ вопросы высшаго порядка, то, или мимоходомъ, или крайне поверхностно. Современная общественная жизнь, выдвигаемые ею вопросы и господствующія вѣянія не нашли себѣ почти никакого отраженія въ произведеніяхъ нашихъ драматурговъ, продолжающихъ до сихъ поръ тенденціи 60-хъ годовъ и довольствующихся повтореніемъ шаблонныхъ типовъ, характеровъ и положеній, унаслѣдованныхъ ими отъ театральной рутины. Попытки изображенія новыхъ людей ограничились лишь нѣсколькими силуэтами, теряющимися среди повтореній старыхъ клише и типовъ, выдуманныхъ авторскою фантазіею въ погонѣ за дешевыми эффектами. Само собой разумѣется, что при такихъ особенностяхъ этихъ пьесъ, говорить о художественномъ ихъ реализмѣ—совершенно неумѣстно, такъ какъ, игнорируя или умышленно искажая дѣйствительность, сценическія изображенія ея не удовлетворяютъ даже требованіямъ простой точности изображеній. Если прибавить къ этому поразительную бѣдность мыслей безсодержательность рѣчей, въ которыхъ рѣдко, рѣдко обронится что-

либо мѣткое или вообще вызывающее въ зрителѣ размышленія,—то право такихъ пьесъ быть причисленными къ произведеніямъ изящной словесности окажется весьма спорнымъ, тѣмъ болѣе, что и по языку, въ большей части случаевъ, или книжному, дѣланному, или просто какому-то жаргону сомнительнаго вкуса,—литературныя ихъ достоинства ниже посредственности.

Съ внѣшней стороны, со стороны техники выполненія сюжета, современные драматурги оказываются тоже весьма неискусными. Надо вообще замѣтить, что съ водевилистами 40—50-хъ годовъ, кажется, совершенно исчезло мастерство распоряжаться сценою. Самъ А. Н. Островскій былъ плохимъ техникомъ въ своихъ сценаріяхъ и сознавалъ это. Его преемники не сдѣлали никакихъ успѣховъ и въ этомъ отношеніи, держась самой наивной манеры экспозиціи дѣйствія, и весьма неловко сводя дѣйствующихъ лицъ въ сцены, что особенно бросается въ глаза въ общихъ сценахъ, при участіи большаго числа дѣйствующихъ лицъ, и тамъ, гдѣ требуется особенная живость дѣйствія. Однообразіе, рутинность и искусственность плана, скудная изобрѣтательность въ развязкахъ и вообще кульминаціонныхъ пунктахъ драматическаго дѣйствія, составляютъ недостатки, общіе всѣмъ почти нашимъ современнымъ драматургамъ.

Намъ могутъ сказать, что все это гораздо короче и проще объясняется тѣмъ, что всѣ эти драматурги по-просту малоталантливы.

Это такъ и есть. Но если мы пришли къ этому заключенію ознакомившись съ большинствомъ современныхъ русскихъ, драматическихъ писателей, съ пьесами, составляющими капитальную часть текущаго репертуара, съ лучшими изъ новыхъ пьесъ послѣднихъ лѣтъ, такъ какъ эти пьесы допущены на сценѣ Императорскихъ столичныхъ театровъ, однимъ словомъ—съ самой современной русской драматургіей—то мы вправѣ указать на глубокій упадокъ художественнаго уровня театра, на переживаемый нами періодъ паденія драматической поэзіи.

Все это приводитъ насъ къ заключенію, что въ печальныя эпохи, подобныя современной, нельзя довольствоваться тѣмъ, что образцы искусства стоятъ на полкахъ въ шкапу; надо ихъ ставить на сцену и ставить не случайно и торопливо, какъ это практикуется, а по-

стоянно и систематично. Созерцая на сценѣ образцы драматическаго творчества, будутъ ли это преувеличенія классиковъ, заблужденія романтиковъ или рѣзкости старинныхъ реалистовъ-художниковъ, зритель невольно проникнется идеаломъ истинной красоты, правды и поэзіи, и его художественныя требованія повысятся, критика обрѣтетъ настоящія мѣрки, актеры — достойныя ихъ талантовъ задачи, а современные драматурги—великіе уроки на пользу русскаго искусства.

VI.

Наша публика и наша критика.

Обозрѣвая пьесы современнаго репертуара, я старался показать, насколько плоды текущей драматургіи мало удовлетворяютъ самымъ элементарнымъ требованіямъ художественности. Разсмотрѣнныя пьесы болѣе, чѣмъ краснорѣчиво, показали, что къ произведеніямъ драматической поэзіи онѣ ни съ какой стороны причислены быть не могутъ; поставленныя послѣ нихъ — ничѣмъ не опровергли высказаннаго мнѣнія, а напротивъ отмѣтили еще новые шаги въ томъ же направленіи. «Уголокъ Москвы», «Рабочая Слободка», «Отрава жизни», «Арсеній Гуровъ», «Лѣтнія Грезы», «Въ такую ночь», «Дѣти отцовъ своихъ» и т. п.—все это новые монументы спекулятивной безграмотности, развязной бездарности и полнаго безвкусія. Дѣло дошло, наконецъ, до такого пріема:, дѣйствіе акта, разговоры дѣйствующихъ лицъ окончены, занавѣсъ долженъ опуститься; но нѣтъ: автору нуженъ финальный эффектъ во вкусѣ современной театральной эстетики, и вотъ, послѣ произнесеннаго послѣдняго слова пьесы въ оканчивающемся актѣ, начинается пантомимное дѣйствіе: паровой гудокъ гудитъ, молотобойцы бьютъ молотами по наковальнямъ; рабочіе проламываютъ «вагранку», и изъ отверстія огненная струя расплавленнаго чугуна льется въ формы; сцена освѣщается красноватымъ отблескомъ. Вы, можетъ быть, думаете, что послѣ этой поучительно-заводской сцены дѣйствіе пьесы будетъ продолжаться своимъ путемъ? Ничуть не бывало: молоты стучатъ нѣсколько минутъ, чугунъ льется изъ вагранки и, когда, по мнѣнію автора, публика достаточно налюбовалась «красноватымъ отблескомъ», — занавѣсъ опускается послѣ описанной нѣмой, хотя и шумной сцены, чтобы подняться вновь для слѣдующаго акта, въ которомъ есть опять-таки свой эффектъ—

свой перлъ драматическаго (?) творчества. Дѣйствіе опять пріостанавливается на нѣкоторое время и... идетъ снѣгъ, идетъ, конечно, молча, долго, наметая сугробы, на которыхъ и покоются главныя надежды автора, знающаго «свою публику». Успѣхъ полный. Вызываютъ и автора, и декоратора, и, кажется, вагранку и снѣгъ. Это ли не послѣднее слово русскаго драматическаго искусства!

Можно заключить, что какъ ни низокъ уровень современныхъ пьесъ относительно требованій искусства, онѣ удовлетворяютъ запросамъ публики, среди которой онѣ пользуются относительнымъ успѣхомъ. И дѣйствительно первое представленіе каждой новой пьесы собираетъ полный театральный залъ; чугунно-литейные или снѣжные эффекты въ родѣ описанныхъ вызываютъ шумныя выраженія восторга, даютъ пьесѣ репутацію интересной, дѣлаютъ ей нѣсколько сборовъ. По всему этому можно подумать, что такіе именно продукты драматическаго творчества вполнѣ соотвѣтствуютъ художественнымъ идеаламъ современныхъ театральныхъ зрителей.

На дѣлѣ, однако же, это совершенно не такъ. Стоитъ присмотрѣться къ театральной залѣ въ дни такихъ представленій, прислушаться къ сужденіямъ, высказываемымъ среди самаго шумнаго успѣха, чтобы убѣдиться, что театральные идеалы публики не удовлетворены, что идеалы ея иные. Но какіе иные?.. Въ чемъ они?

Публика аплодируетъ льющемуся чугуну и падающему снѣгу, но въ антрактахъ произноситъ пьесѣ рѣшительный приговоръ: «ерунда».

Публика беретъ съ бою билеты на возобновленіе знаменитыхъ классическихъ или quasi-классическихъ пьесъ. Каждый, какой бы плохенькій ни былъ, Гамлетъ дѣлаетъ сборъ. Ни одна Марія Стюартъ, хотя бы она была изъ рыбныхъ торговокъ, не видала передъ собой пустой театральной залы. Самыя безграмотныя изъ Медей насчитываютъ вызовы десятками. Можно подумать, что наголодавшаяся за время отсутствія классическихъ пьесъ публика отводитъ наконецъ душу на любимомъ жанрѣ, прощая даже погрѣшности исполненія. Но послушайте, что говорится послѣ длинныхъ, проведенныхъ въ сосредоточенномъ молчаніи актовъ, — и вы услышите единодушный отзывъ: «скука!»

Дается романтическая драма, тонкая, сплетенная изъ остроумія и анализа высокая комедія, поэтическое созданіе граціозной авторской фантазіи, или безпощадно реальная яркая правда геніальнаго

проникновенія въ язвы и тайники души человѣческой—всему одна оцѣнка: «канитель!»

Драматургъ-проповѣдникъ поднимаетъ пьесой новые вопросы въ сферѣ людскихъ отношеній, современнаго соціальнаго строя въ сферѣ нравственныхъ идей и принциповъ; онъ горячо проводитъ новый взглядъ, смѣлую мысль, наводитъ зрителя на серьезныя думы, заставляетъ его внимательнѣй оглядѣться кругомъ или глубже вникнуть въ себя. «Чепуха!» рѣшаетъ публика и чувствуетъ значительное облегченіе, поставивъ такой приговоръ.

И такъ «ерунда», «чепуха» «скука» и «канитель»—вотъ единственныя краткія, но краснорѣчивыя рѣшенія театральной залы, выразители ея эстетическихъ запросовъ. Значитъ ли это, что ея идеалы выше того, что ей показываютъ на сценѣ? что она не снисходитъ до болѣе точной оцѣнки предлагаемой ей художественной безсодержательности? или напротивъ, презрительные отзывы, общія мѣста прикрываютъ сбивчивость критическихъ понятій, низкій уровень художественнаго развитія? не прячется ли грубость вкуса за напускною строгостью его? нѣтъ ли тутъ извѣстной доли того лицемѣрія и нѣкотораго конфуза за себя, которые русскій человѣкъ ощущаетъ весьма часто, попавшись въ чемъ-нибудь, въ чемъ попасться вообще «какъ-то неловко?» Вы встрѣчаете, напримѣръ, въ «Аркадіи» знакомаго намъ солиднаго человѣка. Какъ только онъ увидѣлъ, что попался вамъ въ мѣстѣ, не соотвѣтствующемъ его солидности, онъ сейчасъ же, пряча, какъ можно старательнѣе свой сконфуженный видъ, начнетъ васъ увѣрять, что онъ попалъ сюда случайно или нечаянно, что онъ былъ завлеченъ ошибкой или обманомъ, чуть не силой и непремѣнно начнетъ ругательски ругать эту самую «Аркадію», находить, что все въ ней скверно, что скука тутъ страшная, и что онъ не понимаетъ, для чего люди ходятъ сюда. Будьте покойны, однако же, что какъ до встрѣчи съ вами онъ чувствовалъ себя вовсе не скучно въ этой «Аркадіи» и весьма снисходительно посматривалъ вокругъ, такъ и послѣ встрѣчи съ вами онъ еще не разъ попадетъ сюда опять по ошибкѣ, по недоразумѣнію или по чужой винѣ и не преминетъ при новой встрѣчѣ опять бранить «Аркадію» для прикрытія измѣны своей заподозрѣнной солидности.

Совершенно также и въ театрѣ. Пообѣдавшій обыватель только-что приходилъ въ неописанный восторгъ отъ того, какъ г-жа Пуаре изображая одну изъ цыганокъ хора, «поразительно похоже «спѣла

цыганскую пѣсню въ сценѣ лѣтняго праздника на дачѣ (крупный эффектъ драмы); онъ только-что отхлопалъ ладони въ честь расплавленнаго чугуна или падающаго снѣга, онъ только-что покатывался отъ хохота надъ пошлыми проблесками авторскаго остроумія,— какъ наступаетъ антрактъ, а съ нимъ встрѣча съ знакомымъ въ «курилкѣ» и неизбѣжный вопросъ: «Ну, какъ вамъ нравится пьеса?» Обыватель мгновенно преображается; онъ пожимаетъ плечами, придаетъ лицу скучающее выраженіе, презрительно цѣдитъ сквозь зубы «чепуха!» и переводитъ разговоръ на другія темы.

Мнѣ кажется, что именно индифферентизмъ и составляетъ главную, наиболѣе общую и наиболѣе выразительную черту психологіи теперешней театральной залы. Глядя на то, что показывается на сценѣ, зритель несомнѣнно чувствуетъ себя мало удовлетвореннымъ. Обрывки сохранившихся школьныхъ воззрѣній, а можетъ быть и чуть тлѣющей искорки «свѣтильника души», бередятъ его совѣсть, какъ смутный укоръ, надоѣдливо подсказывая упреки самому себѣ. Онъ не можетъ не сознавать, что все это пошло, грубо, низко. Но къ чему копошиться въ анализѣ ощущеній, стоитъ ли остерегать себя отъ впечатлѣній, бойко набѣгающихъ на душу человѣка, задавшагося единственною цѣлью развлечь себя? Будемъ же любоваться тѣмъ, что пріятно, смѣяться тому, что смѣшно, не задаваясь оцѣнкою этого пріятнаго или смѣшнаго. И послѣобѣденный обыватель отдается прелестямъ пищеварительнаго театра съ полной душевной безмятежностью; не вѣрьте ему, когда онъ васъ увѣряетъ въ противномъ.

Я помню, какъ разъ давали пьесу, въ которой авторъ задался мыслью поставить предъ совѣстью зрителей нѣсколько жгучихъ вопросовъ, и если не вполнѣ убѣдить ихъ въ своихъ воззрѣніяхъ, то, по крайней мѣрѣ, заставить подумать надъ этими вопросами. Къ великому удовольствію я замѣтилъ, что зрители не остались вполнѣ равнодушны къ авторскому призыву: о пьесѣ говорили въ антрактахъ—явленіе далеко не заурядное; но общій тонъ этихъ разговоровъ ясно указывалъ на то недовольство, которое возбудилъ авторъ тѣмъ только, что вывелъ зрителя изъ созерцательно-пищеварительнаго состоянія, заставивъ думать надъ какими-то вопросами, которые, въ концѣ концовъ, опять таки оказались ничѣмъ инымъ, какъ «ерундой».

Ничѣмъ инымъ, какъ пищеварительною индифферентностью, я не могу объяснить себѣ, напримѣръ, наклонности нашей публики

къ оперным представленіямъ. Въ то время, какъ къ драматическимъ спектаклямъ предъявляются иногда требованія, совершенно несправедливыя, когда часто талантливое исполненіе драмы, на какой-нибудь частной сценѣ, не возбуждаетъ никакого интереса потому только, что окружающая рамка далеко не блестяща, что нѣтъ роскошныхъ постановокъ, когда нѣсколько серьезныхъ начинаній въ этомъ направленіи потерпѣли крушеніе, вслѣдствіе полнаго равнодушія публики,—всякая оперная затѣя встрѣчается сочувственно, находитъ своихъ почитателей и пользуется извѣстнымъ успѣхомъ, доказывающимъ несравненно большую снисходительность во взглядахъ на музыкальное дѣло, чѣмъ на драматическое.

Какихъ только оперныхъ предпріятій мы не перевидали!? Выходили на сцену и пѣвцы безъ голоса, у которыхъ голосъ когда-то былъ; и пѣвцы, у которыхъ голосъ еще будетъ; и пѣвцы, у которыхъ голоса не было, нѣтъ и не будетъ; пѣвцы и пѣвицы, поющія пока только гаммы; другіе, которые поютъ только по слуху и не знаютъ еще нотъ; третьи, которые поютъ совсѣмъ безъ слуху; хоры, которые расходятся съ оркестромъ, оркестры расходятся съ дирижеромъ, солисты, не выучившіе своихъ партій, расходятся и съ дирижеромъ, и съ оркестромъ, и съ хоромъ оперы, гдѣ Донъ-Жуаны отличались неподвижностью статуи Командоровъ, а каменные Командоры, шевелились оживленнѣе Донъ-Жуановъ; чертоги Черномора въ декораціи изъ «Шалости» и ужасы Волчьей долины на пространствѣ ломбернаго стола—и все ничего: ходятъ, хлопаютъ вызываютъ. Развѣ ужь какой-нибудь теноръ котомъ замяукаетъ или хоры запоютъ совсѣмъ «изъ другой оперы», то публика смѣется, но смѣется благодушно.

Неужели все это оттого, что мы музыкальны по преимуществу? Но музыкальное чувство должно было бы возмущаться такими безобразіями и нахальнымъ неряшествомъ. Отчего же какой-нибудь поющій клоунъ или поющая кухарка милѣе сердцу зрителя тѣхъ же клоуна и кухарки, играющихъ комедію? Очень просто. Изъ ста человѣкъ оперной публики понимаютъ музыку пять, любятъ—двадцать, а 75 идутъ не слушать, а смотрѣть оперу тамъ, гдѣ постановка роскошна, и слушать звуки тамъ, гдѣ постановка убога. Пріятное ощущеніе, производимое въ ухѣ болѣе или менѣе (sic) мелодичными звуками, не требуетъ отъ зрителя никакихъ спеціально-музыкальныхъ свойствъ; внѣшняя обстановка совершенно маскируетъ сценическую игру оперныхъ исполнителей, а за пѣніемъ

ничего и не разберешь, какія слова поются; вѣдь не даромъ французы говорятъ: ce qui est trop bête pour direon le chante. И сидитъ зритель въ оперѣ, смотритъ и благодушествуетъ, не утруждая ни головы, ни душевныхъ чувствованій работою, тяжелою въ пищеварительномъ настроеніи. И городъ С.-Петербургъ въ послѣднія двадцать лѣтъ сдѣлался необыкновенно музыкальнымъ городомъ, и мѣста въ оперѣ берутся приступомъ и передаются чуть не по духовнымъ завѣщаніямъ.

Надо еще замѣтить, что нашъ обыватель вообще, а театральный, массовый зритель въ особенности, постоянный и неисправимый протестантъ, протестантъ по призванію, по инстинкту, протестантъ даже тамъ, гдѣ, казалось бы нѣтъ и пищи для протеста. Въ итальянской оперѣ онъ возмущается цѣнами на мѣста, размѣрами жалованья пѣвцовъ, развязностью итальянскихъ теноровъ; въ русской оперѣ онъ возмущается неумѣньемъ русскихъ пѣвцовъ пѣть, безталантливостью русскихъ композиторовъ. У итальянцевъ—онъ патріотъ и негодуетъ по обветшалость западно-европейской музыки, увѣряя, что далеко имъ до нашей славянской мощи; но, перебравшись въ русскую оперу, ядовито подтруниваемъ надъ младенчествомъ русскаго искусства и русскихъ артистовъ и увѣряетъ, что далеко намъ еще до Запада.

Но нигдѣ протестантскія наклонности не проявляются такъ сильно, какъ въ зрительномъ залѣ русскаго драматическаго театра. Отдаваясь благодушному созерцанію пищеварительной пьесы, нашъ зритель, даже среди припадковъ желудочнаго смѣха, ухитряется показать, что онъ не только платоническій протестантъ, но и закоренѣлый радикалъ по симпатіямъ. Вглядитесь и вслушайтесь въ то, что возбуждаетъ въ публикѣ особенное сочувствіе, что имѣетъ у нея особенный успѣхъ. Это непремѣнно «оплеваніе» чего-нибудь или кого-нибудь Чѣмъ грубѣе выходка, чѣмъ оплеваніе размашистѣй, чѣмъ возвышеннѣй, чище, тоньше или нѣжнѣе предметъ оплеванія, тѣмъ милѣе оно массѣ, тѣмъ ярче его успѣхъ. Положительно нельзя понять, какимъ образомъ люди, даже признающіе, каждый въ отдѣльности, извѣстныя идеи, принципы и кумиры, какъ только соединяются въ толпу—высказываютъ нескрываемую радость, когда эти самыя идеи осмѣиваются, принципы, оплевываются и кумиры топчутся со сцены. Никто, напримѣръ, не найдетъ въ себѣ достаточно смѣлости проповѣдывать, что наука—вздоръ, что культурность—безобразіе, что идеалъ интеллигента—извѣстное животное съ ногами на столѣ, за

который оно посажено; но стоитъ только, чтобы буквально это самое говорилось со сцены—и повальное ликованье немедля выдастъ общія сочувствія къ высказаннымъ мыслямъ. Точно всѣ ждали, чтобы кто-нибудь рѣшился громогласно высказать то, что каждому въ душѣ хотѣлось сказать, да не хватало рѣшимости.

Недавно еще мы ужасно радовались, когда узнали отъ кухарки на сценѣ, что «господа» только и дѣлаютъ, что цѣлый день «жрутъ». Мы захлебывались отъ сочувственнаго восторга, слушая, какъ «лакейская» произнесла свой безпощадный судъ надъ формами культурной жизни, и шумно выражали наше предпочтеніе мужицкимъ «духамъ» предъ господскими «духами».

Въ другой пьесѣ намъ доставляла истинное наслажденіе цѣлая галлерея титулованныхъ идіотовъ и чиновныхъ мошенниковъ. Въ третьей мы радовались, убѣдившись, что карающіе мошенниковъ мало чѣмъ разнятся въ душѣ отъ караемыхъ. Въ четвертой—мы были всецѣло на сторонѣ торжествующаго хама, гордаго своей побѣдой надъ мечтательнымъ прожектерствомъ. Въ пятой... впрочемъ, всего не перечтешь, чему мы радовались, чему сочувствовали и отъ чего приходили въ восторгъ. Ловкіе драматурги отлично поняли настроеніе театральной залы и не стѣсняются пользоваться средствами, ведущими къ несомнѣнному успѣху. Чуть только интересъ начинаетъ вянуть, дребедень содержанія начинаетъ слишкомъ вылѣзать наружу, кто-нибудь изъ дѣйствующихъ лицъ кричитъ: «А я его въ морду»! и сцена спасена. Скажетъ комикъ: «А вѣдь правду сказать—мы большіе мерзавцы»,—и залъ доволенъ и сочувственно хохочетъ.

Очень интересный вопросъ, почему наши массовыя симпатіи направлены всегда въ одну и ту же сторону? почему для успѣха плевка обязательно условіе, чтобы онъ шелъ непремѣнно снизу вверхъ? Неужели мы все еще не переросли односторонность шестидесятыхъ годовъ и продолжаемъ по инерціи повторять давно истасканные шаблоны? неужели долго еще наша прогрессивность будетъ походить на рака, у котораго хвостъ называется по недоразумѣнію «шейкой»? Какъ бы то ни было, но въ сферѣ эстетическихъ симпатій царство «хама» еще сильно, и значеніе его тѣмъ прочнѣе, чѣмъ больше малодушія и робости въ тѣхъ, кто не рѣшаются противорѣчить его нахальству изъ страха быть заподозрѣнными въ нелиберальности,—а вѣдь это у насъ почитается хуже оспы.

И вотъ, благодаря этой слабости «хамъ» почувствовалъ свою

силу, спустился изъ галлереи въ балконъ, ложи и партеръ и завоевалъ окончательно театральную залу. Какого же инаго отношенія къ драматическому искусству можно требовать отъ новаго «хозяина», какъ не того, которое соотвѣтствуетъ его эстетическимъ запросамъ?

Понятно, что въ Шекспирѣ его интересуетъ больше всего сюжетъ пьесы. Ему интересно: чѣмъ это все кончится? онъ не въ состояніи отрѣшиться отъ Шекспировской условности, отличить міровыя идеи отъ устарѣлыхъ формъ Шекспировскаго театра, прозрѣть вѣчныя истины въ отжившихъ подробностяхъ. Для него Шекспиръ скученъ. Занимателенъ онъ ему развѣ только со стороны рѣзкости, грубости Шекспировской эпохи, оплошностей въ игрѣ актеровъ, не свыкшихся съ такими пьесами, или въ моментѣ сценическаго пересола, когда малоталантливые и лишенные художественнаго вкуса исполнители украшаютъ Шекспира такими патологическими изображеніями, отъ которыхъ дыбомъ становится волосъ, и нервы зрителей скрипятъ и стонутъ, что признается однимъ изъ необходимѣйшихъ элементовъ наслажденія искусствомъ. Но что больше всего интересуетъ обывателя, исключительно для чего онъ идетъ смотрѣть представленіе Шекспировскихъ или вообще классическихъ пьесъ,—это скандалъ. Любовь къ скандалу иногда безсознательная, но всегда непреодолимая, гонитъ толпы въ театральныя кассы и даетъ сборы классическимъ спектаклямъ. Помилуйте, развѣ не интересно посмотрѣть, какъ такой-то актеръ будетъ проваливать Гамлета, Отелло или Лира? А что онъ его провалитъ—въ этомъ зритель не сомнѣвается. Во-первыхъ, этотъ актеръ никогда и не подымался выше изображеній разныхъ темныхъ героевъ изъ кухонныхъ пьесъ современнаго репертуара, и вдругъ онъ явится на сцену Гамлетомъ или Лиромъ. Во-вторыхъ, изъ разговоровъ и книжекъ обыватель знаетъ, что это «ужасно трудныя» роли, до того трудныя, что хорошо исполняются онѣ разъ въ два столѣтія, и потому онъ заранѣе увѣренъ, что увидитъ торжественный провалъ и вдоволь насмѣется надъ дерзкою попыткой доморощеннаго Гаррика.

Случись на грѣхъ, что этотъ самый доморощенный Гаррикъ не провалитъ своей роли; онъ не далъ, конечно, ничего истинно геніальнаго, но былъ настолько близокъ къ изображаемому образу, что рѣшительно не давалъ предлога смѣяться. Боже мой! какое разочарованіе испытываетъ льстившійся на скандалъ зритель! Какіе громы мечетъ онъ на устарѣлость и скуку Шекспировскихъ пьесъ!

Онъ не нашелъ того, чего искалъ, не испыталъ доступнаго ему наслажденія—и недоволенъ театромъ.

Лучше всего то, что его шокируютъ грубости Шекспировскаго театра; это его-то, вчера еще аплодировавшаго всѣмъ «мордамъ», «мерзавцамъ» и «жрапью» современныхъ Шекспировъ. Можно подумать, что современный обывательскій носъ привыкъ къ несравненно болѣе тонкимъ ароматамъ, чѣмъ французскіе маркизы временъ Лудовиковъ: Мольеровскій юморъ воротитъ его на сторону, и неизвѣстно откуда взявшееся цѣломудріе мѣшаетъ разсмотрѣть гуманнѣйшія идеи и реальнѣйшую правду Мольеровскихъ созданій подъ чудовищными париками и безчисленными бантами, которые одни только и бросаются въ глаза своею отжившею вычурностью. Ничего нѣтъ мудренаго, что и Мольеръ, какъ Шекспиръ, только скучны для большинства зрителей. Что испытывала бы театральныя зала, еслибъ у насъ давались поэтическія созданія Шиллера, В. Гюго, Байрона и другихъ міровыхъ поэтовъ—предвидѣть не трудно. Мы имѣли уже примѣръ на представленіяхъ Мейнингенской труппы: плюшъ на костюмахъ, двери, скрипѣвшія, какъ настоящія, красивыя группировки статистовъ были замѣчены и оцѣнены всѣми; но стиль исполненія, соблюденіе духа авторскаго замысла—прошли незамѣченными. Не будь у мейнингенцевъ декораторовъ и обойщиковъ—и Шиллеръ оказался бы такою же «скукой» и «канителью».

Подвести итоги ощущеніямъ театральной залы чрезвычайно трудно вслѣдствіе разнообразія, безконечныхъ противорѣчій и крайней ихъ неопредѣленности. Большинство зрителей, вступая въ театральную залу, еще не зная ни характера, ни достоинствъ представленія, являются уже предубѣжденными и противъ автора, и противъ исполнителя, и даже противъ самихъ себя, потому что каждый изъ зрителей ежеминутно готовъ укорить своего сосѣда въ полномъ ассортиментѣ своихъ собственныхъ свойствъ. Трудно рѣшить, откуда беретъ нашъ театральный зритель увѣренность въ своей художественной компетентности и на какихъ основаніяхъ зиждутся его права на высокомѣрно-презрительное, сверху внизъ отношеніе къ театру и современному искусству. Неизвѣстно почему, но онъ заранѣе уже, á priori, считаетъ все ниже своихъ запросовъ, хотя яснаго представленія, въ чемъ состоятъ его запросы, онъ не имѣетъ.

Наша театральная толпа совершенная противоположность западно-европейской. Тамъ зритель идетъ въ театръ въ надеждѣ получить удовольствіе; онъ, такъ сказать, предвкушаетъ его и зара-

нѣе предрасположенъ къ его воспріятію. Нашъ зритель идетъ въ театръ въ чаяніи безобразнаго или жалкаго, съ заготовленнымъ заранѣе запасомъ скуки, желчи, насмѣшки или осужденія. Я имѣю въ виду, конечно, не наивнаго зрителя, проглатывающаго спектакль съ дѣтскимъ любопытствомъ—это единственно наслаждающіеся,—а зрителя, такъ называемаго, интеллигентнаго, признающаго за собою качества критика и права судьи.

И вотъ этотъ-то зритель, усаживаясь въ свое кресло, съ увѣренностью заранѣе, что все, что ему ни покажутъ со сцены, будетъ или глупо, или скучно, начинаетъ съ самаго же начала представленія входить въ ежеминутные компромиссы съ «своими запросами». Онъ былъ предубѣжденъ противъ пошлости современной сцены, и первая же пошлость ему кажется забавной. Онъ негодовалъ на грубости, не прощая ихъ даже старикамъ XVI-го и XVII-го вѣковъ, и современныя грубости, многимъ превосходящія старинныя, ему нравятся, вызываютъ его одобреніе. Мало-по-малу онъ совершенно переходитъ на сторону автора, старающагося изъ всѣхъ силъ «потрафить» его вкусамъ. Вмѣстѣ съ нимъ онъ купается въ грязномъ болотѣ пошлыхъ изображеній пошлой жизни, гдѣ главнымъ двигательнымъ нервомъ, главною пружиною дѣйствія являются деньги, обманъ, заемъ, подлогъ, карманное воровство въ моментъ любовныхъ объясненій и наглый грабежъ въ порывахъ страсти. Чѣмъ больше на сценѣ мошенниковъ, откровенныхъ каторжниковъ и циничныхъ проходимцевъ, тѣмъ веселѣй идетъ дѣйствіе, тѣмъ занимательнѣе пьеса, тѣмъ больше удовольствія доставляетъ она зрителю. Авторъ не смѣетъ показать положительные характеры подъ страхомъ прослыть сентиментально-скучнымъ. Положительные типы въ одномъ только случаѣ могутъ расчитывать на радушный пріемъ зрителей, если ихъ положительныя свойства составляютъ сами по себѣ или улику, или оплеваніе чего-либо, стоящаго отъ нихъ въ сторонѣ. Такіе герои—желанные гости на сценѣ, и зритель сочувственно встрѣчаетъ ихъ появленіе и любовно созерцаетъ ихъ подвиги. Чѣмъ полнѣе «хамъ» торжествуетъ на сценѣ, тѣмъ сильнѣе растетъ успѣхъ пьесы въ публикѣ: ей близки, понятны, его интересы, ей дороги его побѣды, и когда волею услужливаго автора побѣдоносная Хавронья является въ лучахъ апоѳеоза, занавѣсъ падаетъ среди шумнаго одобренія зрителей, окончательно измѣнившихъ своему первоначальному настроенію. Что дѣлать, натура взяла свое, и истинный зритель невольно проявился въ своемъ неприкрашенномъ, натуральномъ видѣ.

Какъ только занавѣсъ упалъ, зритель вступаетъ въ новую метаморфозу. «Ну, какъ вамъ нравится»? слышится опять въ антрактѣ, и ликующее за минуту передъ тѣмъ выраженіе лица сразу переходитъ сперва въ недоумѣвающее, а затѣмъ въ неопредѣленно-глубокомысленное. Не думайте, чтобы вопрошающій яснѣе вопрошаемаго давалъ себѣ отчетъ въ впечатлѣніяхъ, полученныхъ отъ пьесы. Это идетъ не болѣе, какъ исканіе чужого готоваго мнѣнія, которое разрѣшило бы неопредѣленность своей собственной оцѣнки. Каждый изъ нихъ въ одиночку многое въ пьесѣ находилъ удачнымъ, милымъ, занимательнымъ или остроумнымъ; но онъ не увѣренъ, такъ ли это на самомъ дѣлѣ. А что, какъ то, что ему показалось удачнымъ или занимательнымъ, на дѣлѣ глупо и фальшиво? Похвалить—выкажешь, пожалуй, критическую неразборчивость, недостатокъ вкуса, отсутствіе истинныхъ идеаловъ искусства, не похвалить—выйдетъ, пожалуй, еще хуже: заподозрятъ въ отсталости, въ непониманіи истинныхъ задачъ театра, или, храни Богъ, въ недостаточной интеллигентности! Какъ тутъ быть?—Одинъ выходъ: собрать возможно больше стороннихъ мнѣній, чтобъ не разойтись съ большинствомъ. Но горе въ томъ, что и вопрошаемый стоитъ въ недоумѣніи передъ тѣми же вопросительными знаками. Что отвѣтить? Прибѣгнуть къ обычному способу: пожать плечами и пробормотать возможно неопредѣленнѣе все тѣ же: «чепуха», «скука» и «канитель»?—Это единственный и наименѣе компрометтирующій собственное достоинство отвѣтъ. Хорошо, кабы газеты сказали что нибудь опредѣленное—тогда можно было бы обойтись готовымъ мнѣніемъ, чуть-чуть видоизмѣнивъ его для приличія. Имъ и книги въ руки; для чего же и читаются газеты какъ не для того, чтобъ имѣть запасъ готовыхъ на всякій случай мнѣній. Но газеты дадутъ свои отзывы только черезъ день послѣ новой пьесы, и бѣдному зрителю по неволѣ приходится пока обходиться своими стереотипными отвѣтами: «Да какъ вамъ сказать?» «Канитель!» или «скука», или «чепуха»—ad libitum.

Курьезное обстоятельство: никто не сознается, что повторяетъ цѣликомъ мнѣнія, высказанныя газетами о театрѣ, и всѣ ихъ повторяютъ. Каждый изъ зрителей ежедневно кричитъ о томъ, что газеты все врутъ, что отзывы ихъ ничего не стоятъ, и каждое слово этихъ отзывовъ принимается на вѣру, если газета имѣетъ за себя большинство, если эта газета распространенная. На нашей памяти живы примѣры, когда наша публика, повѣривъ на слово газетнымъ отзывамъ и не давши себѣ даже труда хоть сколько нибудь ихъ

провѣрить, создавала въ театрѣ громкіе успѣхи такимъ вопіющимъ художественнымъ безобразіямъ, надъ которыми потомъ сама издѣвалась. Сомнѣвайтесь послѣ этого въ силѣ печатнаго слова, особенно въ вопросахъ художественной и спеціально-театральной критики!

Изъ всѣхъ искусствъ—театральное безспорно самое популярное и общедоступное. Для того, чтобы наслаждаться сознательно картиной, статуей, архитектурнымъ памятникомъ или симфоніей, нужно извѣстнымъ образомъ воспитать свое пониманіе, нужно подготовить свои воспринимающія способности нѣкоторымъ знакомствомъ съ техникою искусства, съ его теоретическими принципами. Иначе въ картинѣ или статуѣ можетъ интересовать только ея содержаніе, сюжетъ, а въ симфоніи—ласкающая ухо мелодичность чередующихся звуковъ. Чтобы судить о достоинствахъ художественнаго исполненія въ этихъ формахъ искусства, помимо знакомства съ техническими ихъ средствами и пріемами, нуженъ запасъ матеріала для сравненій, обобщеній и выводовъ. Нужно видѣть на своемъ вѣку много разнообразныхъ произведеній искусства, чтобъ дать себѣ отчетъ въ выдержанности стиля, школы, вообще въ относительномъ достоинствѣ художественнаго произведенія въ рядѣ ему подобныхъ. Одного личнаго впечатлѣнія, обоснованнаго исключительно на субъективномъ чувствѣ, можетъ хватить развѣ только для рѣшенія вопроса, что это вотъ мнѣ нравится, а это мнѣ не нравится. Понятно, что такое рѣшеніе едва ли можетъ быть сочтено художественно-критическимъ приговоромъ, и врядъ ли кто отважится выступать съ нимъ на поученіе прочихъ.

Театръ—другое дѣло. Обращаясь къ зрителю въ формѣ живого слова и жизненныхъ изображеній, театральное искусство имѣетъ дѣло съ двоякою воспринимающею способностью зрителя: онъ понимаетъ формы, въ которыхъ искусство ему представляется, и можетъ понимать художественную сторону воспроизведеній этихъ формъ.

Я говорю, что зритель понимаетъ формы театральнаго искусства, ибо не понять ихъ нельзя: фактическая, видимая сторона театральнаго дѣйствія также доступна каждому, какъ и сама жизнь всякому обладающему пятью чувствами или хоть главными изъ нихъ—зрѣніемъ и слухомъ, съ прибавкою, конечно, болѣе или менѣе нормальныхъ отправленій мозгового аппарата. Не трудно также и сдѣлать выводъ изъ видѣннаго и слышаннаго, насколько этотъ выводъ касается понятнаго содержанія зрѣлища. Всякій зритель пойметъ,

что герой пьесы чуть было не завладѣлъ состояніемъ богатой вдовушки благодаря своей обольстительной наружности, еслибы на бѣду не разоблачилось его криминальное прошлое, или что другой молодой дѣвушкѣ въ продолженіи первыхъ двухъ актовъ все казалось, что она совершенно равнодушна къ своему управляющему, а въ третьемъ актѣ ей стало ясно, что и она влюблена въ него, и онъ ее любитъ, несмотря на то, что говорилъ ей постоянно грубости.

Совсѣмъ иное дѣло—понятое содержаніе отнести насчетъ автора, понять разницу между преступною волею каторжнаго красавца или легкомысліемъ обольстительной вдовушки и преступною волею или легкомысліемъ автора, выведшаго ихъ на сцену. Отвѣтить на вопросъ: нужно ли было ихъ выводить и хорошо ли сдѣлалъ авторъ, что ихъ вывелъ, вовсе не такъ легко, какъ кажется съ перваго взгляда, если предъявлять къ театру какія либо требованія, кромѣ времяпровожденія. Для такого отвѣта уже нужна въ нѣкоторомъ родѣ философія, хотя бы только общеобывательскаго свойства; нужно имѣть въ запасѣ какія нибудь убѣжденія въ томъ: для чего театръ существуетъ? что въ немъ должно признаваться желательнымъ и полезнымъ, и что нежелательнымъ и неполезнымъ? и т. д. Какъ ни мало художественнаго анализа въ такой философіи, но смѣю думать, что и къ ней не каждый изъ зрителей готовъ, и что не у каждаго изъ нихъ имѣется запасъ твердыхъ взглядовъ въ этомъ отношеніи.

Еще труднѣе подвести содержаніе видѣнной пьесы подъ мѣрки художественныхъ требованій драматическаго творчества. Тутъ ужь одной обывательской философіи мало. Нужно извѣстное и не малое литературное образованіе, развитіе, вкусъ. Нужны ясно сознанные художественные идеалы искусства вообще и идеалы театра въ особенности. Число лицъ, снабженныхъ такими идеалами, вооруженныхъ такими знаніями и вкусомъ, еще меньше среди зрителей театральнаго зала. Тутъ уже трудно обойтись одной обиходной философіей или личными впечатлѣніями.

Понять достоинства сценическаго исполненія, критически оцѣнить его согласно ясно сознаннымъ требованіямъ сценическаго искусства—дѣло еще болѣе трудное, сложное и, такъ сказать спеціальное. Здѣсь, помимо знакомства съ теоретическими принципами искусства, нуженъ художественный вкусъ и критическое чутье, и запасъ спеціальныхъ познаній. Нужно многое перевидать въ отно-

шеніи разнообразія школъ сценической игры, тона и традицій различныхъ сценъ и разнообразія личныхъ особенностей возможно большаго числа сценическихъ художниковъ-исполнителей. Полагаю, что не ошибусь, если скажу, что лица, удовлетворяющія этимъ требованіямъ, составляютъ такое же рѣдкое исключеніе изъ массы, какъ и вообще люди, обладающіе данными, необходимыми для того, чтобы стоять въ первыхъ рядахъ всякаго научнаго и художественнаго интереса.

Если въ театрѣ даже развитые зрители вообще съ трудомъ отличаютъ пьесу отъ ея исполненія, съ трудомъ разбираются въ частыхъ недоумѣніяхъ, что принадлежитъ автору, какъ замыселъ, и что актеру, какъ исполнителю этого замысла, то можно себѣ представить, какъ велико можетъ быть число лицъ, обладающихъ спеціальными познаніями и художественными качествами театральныхъ критиковъ!

На дѣлѣ, однакоже, оказывается далеко не такъ. Театральныхъ критиковъ и рецензентовъ у насъ видимо не видимо. Каждая газета и газетка, начиная отъ самой большой и кончая самой маленькой, имѣютъ у себя обширные театральные отдѣлы. При нашей любви къ театру ни одинъ отдѣлъ газеты не имѣетъ такого обширнаго круга читателей и не читается такъ охотно, какъ отдѣлъ театральныхъ рецензій. Этотъ отдѣлъ, какъ уже выше было сказано, поставляетъ публикѣ готовые приговоры и разсужденія по поводу новыхъ пьесъ и потому нуженъ всякому не меньше росписанія желѣзныхъ дорогъ. Есть даже такіе читатели, которые, взявши газету въ руки, прежде всего кидаются въ «Театръ и Музыку», «Театральное эхо», «Театральный Курьеръ», «Театральную окрошку» и т. п., и кромѣ «интересныхъ» статей подъ этими вывѣсками ничего и не читаютъ.

Въ каждомъ «эхѣ», «курьерѣ» и «окрошкѣ» пишутъ замѣчательно знающіе дѣло и чуткіе критики. По какой-то странной скромности эти выдающіеся двигатели нашего искусства рѣдко подписываютъ свои статьи, предпочитая таинственную неизвѣстность. Нельзя не пожалѣть о такой излишней скромности, лишающей насъ удовольствія десятками славныхъ именъ утереть носъ западной Европѣ, гдѣ такъ мало театральныхъ критиковъ, прославившихся на этомъ поприщѣ. Нельзя не пожалѣть объ этомъ еще и потому, что намъ самимъ изъ понятнаго чувства національной гордости пріятно

было бы знать имена глубокихъ знатоковъ, тонкихъ цѣнителей и усердныхъ изслѣдователей роднаго искусства.

Самое утѣшительное — это то, что крупные критики водятся у насъ во всѣхъ безъ исключенія органахъ прессы, какъ бы малы они ни были. Разверните любой листокъ или листочекъ—и вы найдете въ театральномъ отдѣлѣ глубокомысленнѣйшія разсужденія о Шекспирѣ и о Невѣжинѣ, о характерѣ ихъ творчества, о томъ, что Шекспиръ «замѣчательно тонко изобразилъ движеніе души человѣческой», а г. Невѣжинъ «мѣтко схватилъ характерныя черты современной дѣйствительности»; о томъ, какъ такой-то актеръ «конечно, не могъ передать всѣ нюансы изображаемаго типа, трудности котораго могутъ быть подъ силу только труппѣ Comédie Française, свято хранящей традиціи и духъ классическаго театра» и т. п.

Какъ же не заключить изъ этого, что рецензентъ даже такого листка обладаетъ всѣми качествами художественнаго критика: онъ проникъ въ глубь шекспировскихъ изображеній души человѣческой, онъ въ состояніи уловить черты современной дѣйствительности, онъ коротко знаетъ и классическое искусство, и традиціи Comédie Française, и то, какъ члены ея справляются съ ролями выдающейся трудности.

Вѣрьте послѣ этого злымъ языкамъ, которые увѣряютъ, что этотъ ученый и чуткій критикъ игрою судебъ покинулъ шестой классъ гимназіи, въ которомъ оставался два года; что о Шекспирѣ читалъ мелькомъ въ другихъ рецензіяхъ, и никогда не видавъ никакого иностраннаго театра, кромѣ театра въ «Озеркахъ»; о традиціяхъ Comédie Française имѣетъ не болѣе ясныя свѣдѣнія, какъ о тайникахъ души человѣческой, олицетворенныхъ для него учителемъ греческаго языка, упорно ставившимъ ему единицы.

Въ болѣе крупныхъ органахъ прессы стереотипныя фразы о творчествѣ, жизненности, даровитости, традиціяхъ, ансамблѣ и т. п. иногда замѣняются разсужденіями болѣе рѣшительнаго свойства: «Я не люблю Отелло», заявляетъ крупный критикъ; или: «Не могу согласиться съ Шекспиромъ, что Гамлетъ — человѣкъ безвольный». Другой дѣлаетъ необычайное открытіе: «Каждому, полагаю, очевидно, что въ характерѣ Гамлета бездна женственности». Третій экспансивно дѣлится съ читателями своими впечатлѣніями отъ игры одного эмигранта съ Удѣльной станціи или гастролерши изъ Чухломы. «По-моему», говоритъ онъ, «это величайшій талантъ, передъ

которымъ всѣ Гаррики, Кины — мальчишки и щенки и т. д. и т. д.

Скажи это же самое любой Иванъ Иванычъ или Семенъ Семенычъ изъ числа обыкновенныхъ зрителей—никто бы и не обратилъ вниманія на его глубокомысленное мнѣніе или смѣлый приговоръ, или же, пожалуй, прямо отрѣзалъ бы въ отвѣтъ: «Ну, полноте вздоръ говорить»; но какъ только тотъ же Иванъ Иванычъ или Семенъ Семенычъ надѣленъ судьбой возможностью высказывать свои мнѣнія печатно, такъ сейчасъ все это получаютъ вѣсъ и значеніе спеціальнаго мнѣнія и повторяется читателями, какъ и въ самомъ дѣлѣ что-нибудь путное.

Мало того, такія чисто личныя мнѣнія «одного изъ зрителей» претендуютъ на руководящее значеніе. Публика, нагипнотизированная такой рецензіей, относится, соображаясь съ нею, и къ пьесѣ, и къ исполнителямъ. И авторъ, и актеры принимаютъ ее во вниманіе, какъ выраженіе критической оцѣнки, и въ дальнѣйшей своей дѣятельности неизбѣжно до нѣкоторой степени подчиняются высказаннымъ въ ней сужденіямъ. Происходитъ самая безсмысленная маскарадная мистификація: и публика, и авторы, и актеры — всѣ отлично знаютъ, что вся эта рецензія—ничто иное, какъ продуктъ личнаго впечатлѣнія (въ томъ лучшемъ случаѣ, когда рецензія искренна) Ивана Иваныча, что этотъ Иванъ Иванычъ столько же понимаетъ дѣло, сколько каждый изъ нихъ, съ тою только разницею, что онъ имѣетъ возможность печатно высказывать свои мнѣнія, а они—нѣтъ, и несмотря на все это, всѣ дѣлаютъ видъ, что за этимъ мнѣніемъ признается извѣстная критическая сила, всѣ стараются вѣрить, что Иванъ Иванычъ и въ самомъ дѣлѣ—художественный критикъ, а его мнѣніе—драгоцѣнное откровеніе и указаніе.

Хорошо еще, когда его разсужденія относятся къ какой-либо дребедени современныхъ театральныхъ кропателей или къ кому-либо изъ бездарныхъ сценическихъ трутней, заблудившихся на жизненномъ пути и нечаянно попавшихъ на сцену. Но представьте себѣ пьесу, отразившую геніальную творческую мысль, пьесу, сотканную изъ перловъ драматической поэзіи, или сценическаго художника-актера, положившаго всѣ силы своего таланта, весь запасъ своей нервной энергіи на изученіе и воплощеніе исполняемой имъ роли,—какимъ балаганнымъ фарсомъ, какою чудовищной буффонадой долж-

но показаться рядомъ съ этимъ заявленное во всеобщее свѣдѣніе мнѣніе Ивана Иваныча, что ему «пьеса не понравилась» или приговоръ недоучившагося гимназиста, гласящій, что игра такого-то актера «не удовлетворяетъ требованіямъ роли»! По истинѣ авторамъ и актерамъ нужны желѣзные нервы, чтобы выносить подобную иронію судьбы.

Замѣчательно, что въ наше бездарное время тѣ, кто могли бы и должны были бы писать художественную театральную критику, воздерживаются отъ этого и хранятъ упорное молчаніе. Подъ театральными рецензіями вы совсѣмъ не встрѣчаете именъ, которыя можно прочесть, не краснѣя за подписанную ими статью. Вѣсы и мечъ театральной Ѳемиды обронены въ сутолокѣ зрительнаго зала и очутились въ рукахъ перваго попавшагося изъ зрителей. Мы ничего не знаемъ ни о его спеціальныхъ познаніяхъ, ни о его эстетическихъ и литературныхъ идеалахъ, не знаемъ даже, есть ли они у него—впрочемъ, онъ и самъ этого не знаетъ—и оказываемся приговоренными выслушивать его конфиденціи о томъ, что́ и какъ ему понравилось или не понравилось.

Все, что сказано, относится къ лучшему еще виду рецензій, къ рецензіямъ искреннимъ, въ которыхъ авторъ наивно посвящаетъ насъ въ дѣйствительно испытанныя имъ впечатлѣнія. Но бываетъ и хуже. Воцарившійся на сценѣ и въ залѣ торжествующій хамъ, овладѣвъ перомъ театральнаго критика, переноситъ на столбцы печатнаго органа характеризующія его ухватки и направленіе. Его безвкусіе или безграмотность не принесутъ того растлѣвающаго вреда, какой можетъ оказать его тенденціозность и партійное шуллерство. Какъ ни строгъ онъ въ своихъ приговорахъ надъ современными драматургами, но не можетъ противиться инстинктивнымъ влеченіямъ своей натуры и сознательно или безсознательно, но всегда старательно содѣйствуетъ «оплеванію», возведенному въ принципъ драматической идейности, помогаетъ усердно развращенію той публики, изъ которой самъ вышелъ и которою теперь руководитъ. Присмотритесь къ разбору содержанія и идеи новыхъ пьесъ и обратите вниманіе на то, что въ нихъ оцѣнивается, какъ жизненно-правдивое, мѣтко подмѣченное или идейно-справедливое—и вы убѣдитесь въ трогательномъ согласіи и единодушіи, въ которыхъ сливаются авторъ, зритель и критикъ.

Я не знаю, стоитъ ли рядомъ съ этими Кречинскими театраль-

ной критики упоминать о Расплюевыхъ, кишащихъ въ мелкихъ театрахъ, въ мелкихъ изданіяхъ и въ мелкомъ шрифтѣ большихъ изданій. Эти несчастные или жалкіе добровольцы рецензентскаго дѣла зачастую сами испытываютъ всю тягость своей миссіи. Вооруженные весьма скромнымъ арсеналомъ критическихъ шаблоновъ и рецензентскихъ громовъ, они варьируютъ до безконечности двѣ формулы: «онъ (или она) выказалъ много теплоты и тонкаго пониманія роли, остальные же содѣйствовали ансамблю; что же касается постановки, то она не оставляла желать ничего лучшаго при средствахъ частной сцены»; или: «онъ (или она), очевидно, совсѣмъ не понялъ роли, оказавшейся далеко превосходящею его ничтожныя средства. Исполненіе было невозможное, а обстановка поражала своимъ убожествомъ». Первою изъ этихъ формулъ рецензентъ поддерживаетъ антрепризу, актера или актрису, покровительствуетъ или угождаетъ кому-нибудь, заслуживая благоволеніе, пріобрѣтая вліяніе, зарабатывая что-либо, начиная отъ бутерброда съ свѣжей икрой и выше. Второю формулой онъ продергиваетъ, отдѣлываетъ, тоже по большей части кому-нибудь угождаетъ и тоже зарабатываетъ такіе же бутерброды, если только кому-нибудь изъ жрецовъ мѣстной Мельпомены не придетъ фантазія изъ него и дровъ наколоть, и лучины нащипать.

Чего же можно требовать отъ русскаго актера, проявляющаго свою артистическую личность въ такомъ репертуарѣ, передъ такой публикой и подъ указаніями такой критики? Поставленный своимъ назначеніемъ въ необходимость подчиняться каждому изъ трехъ факторовъ: автору, публикѣ и критикѣ въ отдѣльности, и всѣмъ тремъ въ совокупности, актеръ неминуемо сливается съ ними, какъ сотрудникъ, наиболѣе дѣятельный, наиболѣе вліятельный, въ кооперативной пропагандѣ современнаго художественнаго направленія.

Какихъ тонкостей пониманія и исполненія можно требовать отъ актера, перешагнувшаго черезъ рампу на сцену изъ той же зрительной залы, въ которой грубость пользуется наибольшимъ кредитомъ и наибольшими симпатіями? Какіе художественные идеалы могутъ руководить его дѣятельностью, когда вся эта дѣятельность проходитъ въ воспроизведеніи авторскихъ измышленій, чуждыхъ всякихъ идеаловъ, кромѣ угожденія грубымъ запросамъ театраль-

ной толпы? Какое художественное совершенствованіе, какой художественный ростъ можетъ быть у актеровъ, руководимыхъ указаніями невѣжественной, безвкусной или недобросовѣстной критики?

Когда приходится слышать сѣтованія на отсутствіе тонкихъ, изящныхъ изображеній въ русскомъ современномъ репертуарѣ и на русской современной сценѣ, невольно находитъ сомнѣніе: да въ состояніи ли наши актеры сознать эти тонкости, наша критика ихъ оцѣнить, а наша публика ихъ замѣтитъ?

VII.

Театральная провинція.

Сѣтованія на печальное положеніе театральнаго дѣла въ провинціи сдѣлались давно уже общимъ мѣстомъ. Постоянно и отовсюду идутъ вѣсти о паденіи художественнаго уровня провинціальныхъ сценъ, о неудовлетворительности личнаго состава провинціальнаго актерскаго міра, о нуждахъ артистовъ, и о необходимости какого-либо выхода изъ теперешняго положенія.

Дѣйствительно, паденіе провинціальныхъ театровъ дошло, кажется, до крайняго предѣла. Число ихъ все увеличивается и увеличивается; число актеровъ—тоже; увеличивается и число ежегодныхъ театральныхъ крахóвъ, а съ ними растетъ и число голодныхъ, вопіющихъ о помощи людей. Уменьшается только количество талантливыхъ артистовъ, количество прочныхъ, серьезныхъ театральныхъ предпріятій.

Надо же, однако, разобраться въ этихъ печальныхъ явленіяхъ; присмотрѣться, какимъ путемъ дошло дѣло до такого состоянія, и какія тому были причины?

Если мы возьмемъ театральную провинцію 30—40 лѣтъ назадъ, то несомнѣнно убѣдимся, что хотя театровъ было несравненно меньше, но художественный уровень ихъ былъ выше, и въ томъ меньшемъ сравнительно съ теперешнимъ числѣ актеровъ, какіе тогда подвизались на провинціальныхъ сценахъ,—было несравненно больше талантливыхъ единицъ, чѣмъ теперь.

Большія и прочныя театральныя дѣла велись тогда въ очень небольшомъ числѣ провинціальныхъ центровъ. Харьковъ, Казань, Одесса, Кіевъ, Воронежъ и еще 3—4 города имѣли хорошіе театры, многолюдныя труппы, серьезный репертуаръ, стройное исполненіе, лучшихъ артистовъ, и дѣлали хорошіе сборы.

Около этихъ центровъ вращалось все, что было наиболѣе та-

лантливаго въ провинціальномъ театральномъ мірѣ; здѣсь проявились артистическія силы, занимающія почетныя мѣста въ лѣтописяхъ русской сцены. Трагики: Милославскій, Рыбаковъ, А. А. Ленскій, Горевъ-Тарасенко, Щегловъ (Павелъ), Самойловъ (Петръ). Серьёзные комики: Соленикъ, Колюбякинъ, Бергъ, Виноградовъ Владиміровъ, Браво́ (Егоръ), Востоковъ (Павелъ), Дорошенко. Любовники и резонеры: А. М. Максимовъ, Павелъ Никитинъ, Дрееръ, Климовскій, Докучаевъ, Трусовъ. Комики: Глушковскій, Степановъ, Нечаевъ, Садовскій (Яковъ Михайловичъ). Простаки: П. М. Медвѣдевъ, Никифоръ Новиковъ, Ѳедоръ Новиковъ и др. А изъ артистокъ: Вышеславцева, Шмитгофъ-Эвелина, Фабіанская, Гусева, Дубровина, Трусова, Докучаева-Алинская, Мочалова, Шумилина, Новикова, Стрѣлкова, Ленская, Медвѣдева и др.

Я привожу на выдержку имена дѣйствительно талантливыхъ артистовъ, умалчивая о многихъ, имѣвшихъ крупный успѣхъ въ извѣстныхъ слояхъ публики, но не представлявшихъ артистической цѣнности при вкусахъ болѣе взыскательныхъ, при болѣе художественныхъ требованіяхъ.

Остальные города русской провинціи довольствовались, конечно, труппами несравненно худшаго состава. Многіе города, не имѣя постояннаго театра, давали временное пристанище разнымъ бродячимъ труппамъ, посѣщавшимъ ихъ по пути своихъ многострадальныхъ странствованій. А странствованія такихъ актеровъ—настоящія эпопеи. Какимъ только путемъ и способомъ не передвигались наши театральные Улиссы! И въ кибиткахъ на долгихъ, и съ обозами, и на баржахъ среди грузовъ, и закатанные въ коверъ, а болѣе всего по образу пѣшаго хожденія, совершая концы изъ Вологды въ Керчь и изъ Керчи въ Вологду, какъ незабвенные Несчастливцевъ съ Счастливцевымъ.

Многіе изъ названныхъ выше крупныхъ актеровъ зачастую тоже оказывались въ составѣ такихъ странствующихъ труппъ. Ссора съ антрепренеромъ, капризъ, неуживчивость характера или какая-ни будь случайность, заставляли ихъ покинуть сцену большого театра; свободныхъ мѣстъ въ другихъ хорошихъ труппахъ не оказалось, въ запасѣ, конечно—ничего, и вотъ трагикъ или комикъ, блиставшій на харьковской или одесской сценѣ, взваливалъ на плечи ранецъ и шелъ, «какъ старый Лиръ по степямъ Новороссіи» искать дѣлъ, хотя бы съ Аркашкою въ одной труппѣ. Отъ его участія такая труппа выигрывала не только матеріально, но и нравственно.

«Самъ» оказывалъ несомнѣнно благодѣтельное вліяніе на своихъ случайныхъ товарищей; наиболѣе закоренѣлые Аркашки подтягивались, старались меньше паясничать и болѣе походить на «настоящихъ» артистовъ, и общій уровень игры даже въ такихъ жалкихъ труппахъ стоялъ выше, чѣмъ въ наше время.

Это явленіе на первый взглядъ трудно объяснимо и кажется непонятнымъ, если вспомнить, что русскіе актеры 40-хъ и 50-хъ годовъ выходили въ сущности изъ тѣхъ же общественныхъ слоевъ, приблизительно съ тѣми же, если не съ меньшими запасами знаній и общаго образованія, какъ и теперь. Какъ въ настоящее время, такъ и тогда большинство актерскаго сословія состояло изъ людей, сошедшихъ съ тѣхъ жизненныхъ путей, на которые они были поставлены рожденіемъ, семейными условіями и родительскими планами. Неудачники во всевозможныхъ карьерахъ, искатели вольнаго житья, дезертиры ученья и труда, составляли главный контингентъ театральныхъ новобранцевъ, и не смотря на это, въ пестрой толпѣ актерствующаго люда вырабатывалось несравненно больше настоящихъ актеровъ, или по крайней мѣрѣ, способныхъ и умѣлыхъ исполнителей своихъ ролей.

Причину этого слѣдуетъ искать въ разницѣ, существующей между театромъ того времени и театромъ современнымъ, между бытовыми условіями русской жизни нашего времени и жизнью за сорокъ или за пятьдесятъ лѣтъ тому назадъ.

Въ репертуарѣ тогдашняго театра преобладали трагедіи, сентиментальныя драмы и переводныя съ французскаго пьесы историческаго или мелодраматическаго характера. Оставляя въ сторонѣ истинную талантливость, репертуаръ этотъ требовалъ отъ исполнителей, по меньшей мѣрѣ, подходящихъ сценическихъ средствъ и извѣстной техники игры, извѣстныхъ актерскихъ пріемовъ, безъ которыхъ немыслимо было исполненіе репертуарныхъ пьесъ даже передъ захолустною публикою. Какъ бы ни были умѣренны требованія провинціальной публики, но въ ней жили извѣстныя представленія о требованіяхъ сценическаго исполненія, извѣстные идеалы актерской игры, для удовлетворенія которымъ необходимо было обладать извѣстными, хотя бы внѣшними, сценическими данными, имѣть извѣстное актерское умѣнье.

Поэтому, для поступленія въ «актеры», и особенно для завоеванія на сценѣ мало-мальски замѣтнаго положенія, недостаточно было одного желанія или просто расположенія къ праздной, сво-

бодной и веселой актерской жизни. Сколько нибудь сносная участь доставалась на долю или дѣйствительно даровитыхъ людей, слѣдовавшихъ художественному призванію, влеченію къ театру, или актеровъ, обладавшихъ если не талантомъ, то умѣньемъ имѣть успѣхъ, при благопріятныхъ къ тому личныхъ данныхъ. Безъ этихъ условій, карьера маленькаго актера представляла такъ мало соблазнительнаго, существованіе его было настолько мизерно, жалко нищенски-убого, что отважиться на него могло только безъисходное отчаяніе или полнѣйшее нравственное паденіе, для котораго и такая судьба могла казаться находкою. Какъ бы ни было велико отвращеніе къ труду, какъ бы сильна ни была жажда вольной жизни, но идти на завѣдомо голодную смерть, на житье, худшее участи сторожа на огородѣ, бросаться на сцену только какъ на жизненное пристанище,—можно было не ранѣе, какъ истощивъ всѣ другія средства добыть себѣ пропитаніе, если не даровое, то цѣною возможно малаго труда, а такихъ средствъ въ Россіи 40-хъ и 50-хъ годовъ было еще ни мало.

Крѣпостная Россія была щедра на прокормленіе всякаго рода ненужныхъ людей. Помѣщичье житье пригрѣвало сотни приживальщиковъ всѣхъ видовъ, начиная отъ людей, занимавшихъ самыя фантастическія должности, до дармоѣдовъ, никакими должностями не прикрывавшихся. Строй уѣздной жизни тоже давалъ пріютъ лѣнивому среди трудящихся, и кормилъ больше трутней, чѣмъ пчелъ. Дешевизна жизни играла не послѣднюю роль въ эти золотыя времена тунеядства.

При такихъ условіяхъ трудно представить себѣ, чтобы человѣкъ, ищущій только пристанища и возможности какъ-нибудь прожить, бросился въ актеры, не имѣя къ тому ни влеченія, ни какихъ-либо данныхъ, когда онъ имѣлъ вокругъ себя такъ много способовъ устроиться если не лучше, то ужъ никакъ и не хуже какого-нибудь жалкаго актерика, получающаго 3—5 рублей въ мѣсяцъ, т.-е. при условіяхъ актерской жизни—ничего, кромѣ постоянно пустаго желудка и томленія опохмѣлиться послѣ даровой выпивки-подачки.

Каковы были жизненныя условія маленькихъ актеровъ, можно судить по тому, что въ тѣ времена первыя свѣтила театра получали вознагражденія меньше, чѣмъ теперь получаетъ суфлеръ провинціальныхъ театровъ. Н. Х. Рыбаковъ и Милославскій, играя всѣ первыя героическія роли, получали 100 и 120 р. въ мѣсяцъ. Наивысшій окладъ первой актрисы, съ ея костюмами и гардеро-

бомъ, никогда не превышалъ 200 р. въ мѣсяцъ. Любовникъ А. А. Ленскій получалъ 75 р.—жалованье, считавшееся тогда весьма крупнымъ. Комики получали 60, 50 р. въ мѣсяцъ. Даже позднѣе, въ 60-хъ годахъ, М. И. Писаревъ, напримѣръ, играя всѣ первыя драматическія роли, получалъ въ Симбирскѣ 30 и 40 р. П. А. Стрепетова, играя всѣ водевильныя и молодыя роли, получала 15 р., а впослѣдствіи уже, играя первыя драматическія роли стала получать 35 рублей. Вторые актеры и актрисы получали 12—18 р. въ мѣсяцъ. Что же должны были получать маленькіе актеры, у которыхъ не было никакихъ данныхъ къ сценѣ?

Вотъ почему театръ, какъ жизненная карьера и только, безъ влеченія и извѣстныхъ актерскихъ данныхъ, не представлялъ изъ себя приманки и не влекъ искателей только куска хлѣба. Для этихъ видовъ онъ былъ дѣломъ неподходящимъ, и если кто посвящалъ себя сценѣ, то это было въ силу извѣстнаго «влеченія—рода недуга», или же, имѣя данныя стать настоящимъ актеромъ, обладая средствами удовлетворить требованіямъ тогдашняго репертуара. И настоящихъ актеровъ оказывалось больше среди прежнихъ труппъ, и сценическій уровень тогдашняго театра былъ выше.

Актеры по призванію, актеры — фанатики своего искусства, актеры—вольныя птицы стараго времени, беззаботно шагали вдоль и поперегъ русскихъ дебрей, вмѣщая въ дырявомъ ранцѣ всѣ экономическія условія своего быта: omnia mea mecum porto. Но они были и носителями искусства, любви и уваженія къ нему, носителями традицій актерской техники и идеи — что актеромъ надо умѣть быть.

Какъ актерское искусство не представляло собою лишь одинъ изъ видовъ заработка, такъ и театръ того времени не составлялъ неизбѣжной принадлежности каждаго городка, наравнѣ съ острогомъ и полусгнившимъ шлагбаумомъ. Кочующее вольное искусство ютилось тамъ, гдѣ находило себѣ «публику». Неудалось въ одномъ мѣстѣ—перебиралось въ другое, оставаясь всегда какимъ-то особымъ міркомъ, самостоятельнымъ, и самоцѣльнымъ, не связаннымъ ни съ какими экономическими условіями данной мѣстности.

Эта свободная, подвижная сфера, въ которой болѣе питались аплодисментами, чѣмъ говядиною, болѣе грѣлись жаромъ монологовъ, чѣмъ топливомъ,—была какъ нельзя болѣе благопріятна для выработки актеровъ-артистовъ, для сохраненія идеаловъ чистаго искусства.

Наступили шестидесятые года, и съ ними начинается новая эра театральнаго дѣла. Освобожденіе крестьянъ и послѣдующія реформы измѣнили строй русской жизни. Развитіе бытоваго репертуара и нарожденіе оперетки произвело переломъ въ театрѣ.

На русскую сцену, по которой до сихъ поръ величественно шествовали трагическіе герои, произносили благороднѣйшія рѣчи историческіе богатыри, удивляли міръ злодѣйствомъ или исторгали потоки слезъ чувствительными поступками испанскіе герцоги и французскіе графы,—въ пятидесятыхъ годахъ вошли простые русскіе люди, воплотившіе тончайшіе изгибы души человѣческой въ живыхъ, правдивыхъ и художественныхъ образахъ, созданныхъ народнымъ геніемъ художника Островскаго. Русскій зритель почувствовалъ «правду» на сценѣ, и восторгами вѣнчалъ ея откровеніе. Мощный талантъ Островскаго поставилъ русскій театръ на путь художественнаго реализма, и сдѣлалъ невозможнымъ возвращеніе къ старымъ богамъ, поворотъ къ прежнимъ началамъ. Бытовое направленіе твердо укореняется въ русскомъ театрѣ, и простая правда становится его идеаломъ.

Переломъ былъ такъ рѣзокъ, успѣхъ новаго направленія такъ рѣшителенъ, и такъ велика была разница между лицами стараго и новаго репертуара, что и зрители, и актеры прежде всего и сильнѣе всего были поражены внѣшними признаками новыхъ созданій. Внутреннія черты душевнаго склада, внутренній человѣкъ, въ проявленіяхъ національнаго русскаго характера, не такъ бросались въ глаза, какъ вѣрность съ знакомою всякому обыденною дѣйствительностью, какъ простота образовъ и лицъ, почерпнутыхъ изъ окружающей каждаго обыденной жизни. Герои прежняго театра: герцоги, графы и кавалеры—представляли собою образы иной жизни, жизни высшаго порядка, болѣе сложной, тонкой и изящной культурности, требовавшей отъ исполнителей извѣстныхъ пріемовъ, стараній и спеціальнаго умѣнья воспроизводить ихъ личныя внѣшнія свойства и черты ихъ нарядчаго міра, ихъ, въ большинствѣ случаевъ фальшиваго, маскарадно-театральнаго быта. Для того, чтобы говорить, ходить и держать себя, какъ подобаетъ какому-нибудь Велизарію, или носить костюмъ Дона Сезара-де-Базана, не возбуждая въ театрѣ повальнаго смѣха, требовалось извѣстное спеціальное умѣнье, актерское искусство, выучка. Для этого дѣла нужны были и извѣстныя личныя данныя, что, вмѣстѣ съ требованіями игры, предъявлявшимися трагическимъ и мелодрамати-

ческимъ репертуаромъ, не было доступно каждому желающему, и одного желанія оказывалось мало для того, чтобы сдѣлаться актеромъ. Съ новымъ направленіемъ задачи измѣнились, и какъ всѣмъ показалось, значительно упростились. Герои новаго театра—купцы и купчихи, лавочники и уличные франты, чиновники и бѣлошвейки,—коротко знакомы всякому; изобразить ихъ на сценѣ не представляетъ никакого труда: кто же не знаетъ, какъ просто и не хитро схватить ихъ внѣшнія бытовыя черты. Вся ихъ обыденная, сѣренькая жизнь, весь бытовой складъ ихъ существованія такъ близки любому русскому человѣку, что актеру надо только оставаться самимъ собою, почти не мѣнять своего собственнаго образа, чтобы явиться на сценѣ требуемымъ лавочникомъ, франтомъ, чиновникомъ. Надо только выучить наизусть простыя, нетрудныя рѣчи роли, слышимыя ежедневно вокругъ себя,—и цѣль достигнута. Кто же при этихъ условіяхъ не можетъ быть актеромъ?

Конечно, при такомъ взглядѣ, на сценѣ въ большинствѣ случаевъ появлялись не образы Островскаго, не воплощенія разнообразныхъ чертъ нашей «русской души», передать которыя, также, какъ и образы трагедій или романтическихъ драмъ, можно только съ помощью таланта и настоящаго актерскаго искусства,—но галлерея бытовыхъ типовъ, болѣе или менѣе схожихъ съ дѣйствительностью, но безъ внутренняго содержанія, однимъ словомъ—такія же, какъ и прежде театральныя условности, но только новой формаціи: комическіе купцы и чиновники, смѣшные мужички и подъячіе, глупыя купчихи и странницы, и т. п. Этотъ совершавшійся на глазахъ у всѣхъ подмѣнъ образовъ и характеровъ Островскаго бытовыми типиками, мало кѣмъ былъ замѣченъ, да и до сихъ поръ проходитъ безнаказанно. За то русскіе актеры и кандидаты въ нихъ рѣшили, что играть бытовой репертуаръ какъ нельзя болѣе легко, и что изображеніе такихъ «простыхъ» пьесъ и лицъ доступно всякому желающему; въ такомъ театрѣ, однимъ словомъ, всякій можетъ быть актеромъ.

Ничѣмъ инымъ, какъ такимъ прискорбнымъ недоразумѣніемъ, такимъ поверхностнымъ пониманіемъ творчества Островскаго, объясняется существующее даже до сихъ мнѣніе, что именно Островскій и порожденное имъ бытовое направленіе были непосредственною причиною упадка художественнаго русскаго театра. Что невѣжественные русскіе актеры ухватили однѣ только внѣшнія черты созданія Островскаго и рѣшили на этомъ основаніи, что играть бытовыя роли

ничего не стоитъ—это еще понятно; но что большинство русскихъ зрителей повторяетъ то же мнѣніе, упуская изъ виду, что изображать человѣческую душу въ сибиркѣ или во французскомъ кафтанѣ—одинаково трудно,—съ этимъ помириться невозможно.

Какъ бы то ни было, по невольной-ли винѣ Островскаго, или по винѣ происшедшаго недоразумѣнія съ открытымъ имъ направленіемъ новаго театра, но сцена стала доступнѣе, карьера актера менѣе требовательною въ глазахъ тѣхъ, которые прежде призадумались бы навѣрно раньше, чѣмъ вступить на нее. Съ этихъ поръ число «будущихъ актеровъ» на Руси начинаетъ рости, и скоро достигаетъ огромныхъ размѣровъ.

Рядомъ съ этимъ, началось насажденіе у насъ французской оперетки. Оффенбаховскій «Орфей въ аду» произвелъ фуроръ; «Прекрасная Елена» привела въ восторгъ всю Россію, и болѣе четверти вѣка царила безраздѣльно, окруженная своей свитой изъ «Птичекъ пѣвчихъ», «Разбойниковъ», «Герольштейнскихъ герцогинь», и проч., и проч. Русскіе зрители, и столичные, и провинціальные, совершенно обезумѣли отъ этой новой театральной вакханаліи. Отъ палатъ до помѣщичьихъ усадебъ и квартиръ становыхъ приставовъ воспѣвался лебедь, «который былъ моимъ папашей»; и на сценахъ, и въ семьяхъ пошли «кувыркомъ, кувыркомъ». Въ театрахъ серьезный репертуаръ сразу повалился; сборы давали только оперетки — на всѣхъ остальныхъ пьесахъ хоть шаромъ покати: въ залѣ никого.

Недавніе Лиры и Ляпуновы, чтобы не умереть съ голоду, должны были перерядится въ Агамемноновъ и Фальсакапа, Любимъ Торцовъ сталъ Менелаемъ, и Марія Стюартъ—Периколою.

Театральной толпѣ каскадная оперетка пришлась какъ нельзя болѣе по вкусу; она льстила ея чувственной изнанкѣ, она забавляла, она придвигала сцену къ ея кабачнымъ запросамъ, она давала дремлющей провинціи доступное лакомство, болѣе изящное и пикантное, чѣмъ прежніе цыгане и арфянки.

Каскадная оперетка оказалась какъ нельзя болѣе по плечу и полу-грамотному, невѣжественному русскому актерству. Для этого жанра требуется дѣйствительно немногое: гаерскій комизмъ, нахальная развязность — для мужчинъ, и красивое личико, немного голоса, побольше красиваго тѣла, еще побольше ухарства и какъ можно меньше стыда—для дамъ, вотъ и все.

Лицъ, могущихъ удовлетворить такимъ требованіямъ новаго ре-

пертуара, оказалось, конечно, еще больше, чѣмъ для бытовыхъ пьесъ. Въ итогѣ — сцены русскихъ театровъ настежь распахнули двери для новыхъ пришельцевъ, и самый безшабашный дилеттантизмъ воцарился на развалинахъ отжившихъ театральныхъ формъ.

Нужно замѣтить, что обстоятельства какъ нельзя болѣе благопріятствовали образованію и развитію дилеттантизма въ театрѣ— этой настоящей язвы искусства. Въ 1865 году, г. В. Александровъ одарилъ русскую сцену обновкою—переводомъ «Орфея въ аду». Изъ провинціальныхъ сценъ, театръ г. Вальяно въ Ростовѣ-на-Дону первый повторилъ столичную новинку, и положилъ начало опереточному царству на русскихъ сценахъ. Начиная съ 1876 года, оперетка укореняется и въ Москвѣ, благодаря открытію Лентовскимъ опереточныхъ представленій въ Солодовниковскомъ театрѣ, и послѣдующей затѣмъ дѣятельности того же антрепренера.

Существовавшій съ 1872 по 1875 годъ «Народный театръ» въ Москвѣ стянулъ въ столицу большинство крупныхъ провинціальныхъ артистическихъ силъ. Существовавшія въ то же время частныя сцены клуба художниковъ въ Петербургѣ и Нѣмецкаго клуба и «Артистическаго кружка» въ Москвѣ, развившія свою дѣятельность съ особеннымъ успѣхомъ послѣ закрытія «Народнаго театра», включили въ свои труппы почти все наиболѣе талантливое и замѣтное, что оставалось въ провинціи изъ серьёзнаго артистическаго персонала. Вмѣстѣ съ тѣмъ, многія изъ первыхъ провинціальныхъ величинъ поступили въ это же время на сцены столичныхъ казенныхъ театровъ, какъ напримѣръ: Виноградовъ, Бергъ, Макшеевъ, Никифоръ Новиковъ, и др. Наконецъ, открытіе въ 1880 году Пушкинскаго театра г-жи Бренко въ Москвѣ, собравъ труппу изъ лучшихъ силъ, отняло ихъ тоже отъ провинціи, оказавшейся такимъ образомъ совершенно обездоленною. Открытіе всѣхъ этихъ частныхъ сценъ было причиною всеобщаго стремленія въ столицы. Съ уходомъ первыхъ актеровъ, ихъ мѣста на провинціальныхъ сценахъ были заняты второразрядными актерами, и это отразилось и на всей актерской іерархіи. Мало по малу тѣ мѣста, которыя прежде занимались серьёзными, настоящими артистами, перешли чуть не къ выходнымъ актерамъ труппы, и конечно, художественный уровень отъ того могъ только понизиться. Старые, солидные антрепренеры къ тому времени частью повымерли, частью раззорились. Многіе изъ нихъ лопнули благодаря совершенно непонятному легкомыслію, съ которымъ они пустились содержать двойныя и тройныя

труппы: драматическія, оперныя и опереточныя, изъ желанія угодить всѣмъ моднымъ вкусамъ, не разсчитавъ, что эксплуатируемые ими города не въ состояніи содержать и одной хорошей труппы. Вмѣсто этихъ антрепренеровъ появились новые, никому неизвѣстные, также, какъ на мѣстѣ старыхъ, серьезныхъ актеровъ, народились невѣдомо откуда актеры-дилеттанты новой формаціи. Эти новые актеры на безлюдьи требовали, однако же, не только окладовъ своихъ талантливыхъ предшественниковъ, но даже большихъ, и антрепренеры давали имъ ихъ отчасти потому, что другого выхода не было, отчасти потому, что обѣщать большіе оклады имъ ничего не стоило, такъ какъ платить ихъ въ дѣйствительности они и не имѣли намѣренія.

Такимъ образомъ, вмѣстѣ съ водвореніемъ въ театрахъ новыхъ антрепренеровъ и новыхъ актеровъ, несмотря на пониженіе артистической цѣнности вновь проявившихся жрецовъ искусства, оклады ихъ продолжали все повышаться и повышаться, и достигли такихъ размѣровъ, какихъ никогда не достигали оклады ихъ предшественниковъ, во сто разъ болѣе талантливыхъ. Послѣ грошевыхъ гонораровъ добраго стараго времени, когда актрисы получали (какъ напр. у ярославскаго антрепренера Смирнова) по 3 и по 5 р., и лучшія изъ нихъ по 35 р. въ мѣсяцъ, положеніе актеровъ начало улучшаться, благодаря покойному Н. К. Милославскому, поднявшему актерство въ нравственномъ отношеніи и въ глазахъ общественнаго мнѣнія. Съ его легкой руки и къ немалому огорченію кулаковъ-антрепренеровъ, актерское вознагражденіе стало повышаться; но никогда оно не достигало такихъ размѣровъ, какъ съ нашествіемъ дилеттантствующей братіи, предъявлявшей претензіи въ объемахъ, обратно пропорціональныхъ своей артистической пригодности. Антрепренеры театральнаго декаданса принимали, какъ сказано уже, эти условія, и платили или не платили актерамъ, но въ обоихъ случаяхъ кончали крахомъ.

Нельзя, однако же, объяснить одною только мнимою доступностью новаго репертуара такое многолюдное стремленіе на сцену, какое замѣчается въ послѣднее время. Рядомъ съ этимъ, надо признать и другія весьма существенныя причины.

Прекращеніе крѣпостнаго права и реформы шестидесятыхъ годовъ совершенно измѣнили строй русской провинціальной жизни. Вмѣстѣ съ послѣдними выкупными свидѣтельствами, всѣ наслѣдія прошлаго отошли въ область исторіи, и привольному житью на-

ступилъ конецъ. Борьба за существованіе начала видимо обостряться Расширеніе образованія, увеличеніе числа причисленныхъ къ интеллигенціи людей, оторвавшихся отъ своей среды, и рядомъ съ этимъ сокращеніе возможности жить безъ особеннаго труда и знаній,—явились послѣдствіями новаго порядка вещей. На всѣхъ жизненныхъ путяхъ требованія повысились; образовательный цензъ сталъ необходимостью въ любой карьерѣ; карьеръ стало меньше, а претендентовъ, конкуррирующихъ на нихъ—больше, а вмѣстѣ съ этимъ увеличилось и число неудачниковъ, оставшихся за флагомъ въ этой скачкѣ за кускомъ хлѣба. Одинъ только жизненный путь не требовалъ, въ глазахъ большинства, никакихъ спеціальныхъ условій—путь актерскій, и на этотъ путь ринулась вся толпа диллетантствующей quasi-интеллигенціи, неудачниковъ и недоучившихся, невѣжественныхъ людей, убѣдившихся, что всѣ другія поприща для нихъ недоступны и имъ закрыты.

Правъ былъ Аркадій Счастливцевъ, что «ужъ очень много ихъ развелось; образованные одолѣли: изъ чиновниковъ, изъ офицеровъ, изъ университетовъ — все на сцену лѣзутъ. Житья нѣтъ... Одна была у насъ дорожка, Геннадій Демьянычъ, и ту перебиваютъ»...— какъ былъ онъ правъ, говоря: «а вѣдь игры хорошей у образованныхъ нѣтъ, Геннадій Демьянычъ», на что Геннадій Демьянычъ справедливо замѣтилъ: «Нѣтъ. Какая игра! Мякина!» Не правъ онъ былъ только, приписывая эту «мякину» въ своихъ аркашкиныхъ воззрѣніяхъ на театръ,—образованію. Не потому «мякина» и «канитель» замѣнили «игру» на провинціальныхъ сценахъ, что «образованныя» стали перебивать дорогу Аркашкамъ, а потому, что вмѣстѣ съ «образованными» бездарностями полѣзли на сцену бездарности совсѣмъ необразованные. Видя въ театрѣ не болѣе, какъ профессію, какъ такой же «кусокъ хлѣба», какъ служба почтальономъ, разсыльнымъ, репортеромъ, кондукторомъ на конкѣ и т. п., только съ меньшимъ трудомъ и лучшимъ вознагражденіемъ, всѣ недоучившіеся и совсѣмъ неучившіеся аппетиты почувствовали влеченіе къ сценѣ. Провинціальныя афиши украсились никому неизвѣстными именами вновь проявившихся «артистовъ»; наглая безграмотность стала распоряжаться, какъ дома, на осиротѣлыхъ сценахъ и театръ, теряя все болѣе и болѣе свой кредитъ въ глазахъ публики, сталъ быстро падать, отчего, однако, же нисколько не убавляется приливъ все новыхъ и новыхъ аппетитовъ. Приливъ все растетъ и растетъ, угрожая затопить послѣдніе проблески крити-

ческаго смысла въ зрителяхъ, и смести съ русскихъ драматическихъ сценъ остатки понятій о томъ, что такое «актерское искусство». Ни торжественные провалы актеровъ, ни постоянные крахи театровъ, ни голодъ, сдѣлавшійся неизмѣннымъ удѣломъ, не въ силахъ остановить этотъ потопъ: борьба за существованіе высылаетъ все новыя и новыя жертвы, разнузданный дилеттантизмъ во взглядахъ на задачи и требованія театра ихъ окрыляетъ, и *предложеніе* на театральномъ рынкѣ достигло безобразныхъ размѣровъ.

Не въ болѣе нормальныхъ условіяхъ находится и *спросъ* на актерскій трудъ. Какъ новое поколѣніе актерствующей братіи смѣнило старыхъ дѣйствительныхъ актеровъ, такъ и антрепренеры прежняго времени уступили свое мѣсто антрепренерамъ новаго типа. Вмѣстѣ съ возрастаніемъ числа актеровъ (?) на Руси, стали плодиться, какъ грибы въ дождливое лѣто, и театры. Такія мѣста, мимо которыхъ проходили, незаглядывая, даже бродячія труппы прежняго времени, теперь обзавелись своими «постоянными» театрами. Во главѣ этихъ театровъ оказались или прежніе театральные буфетчики, содержатели вѣшалокъ, бутафоры и прочій, потершійся около театровъ людъ, или же кто-либо изъ «артистовъ» по-оборотистѣй, по-смѣлѣй или по-безстыднѣй. Въ большей части случаевъ такой господинъ весьма скроменъ въ своихъ мечтаніяхъ: нѣсколько сотенъ рублей составляетъ предѣлъ его разсчетовъ, и для полученія ихъ всѣ средства для него хороши. Закинутый судьбою въ какое-нибудь захолустье, онъ неизмѣнно отыскиваетъ какого-нибудь купца, обладающаго въ городѣ старымъ заброшеннымъ кожевеннымъ заводомъ, амбаромъ, сараемъ или чѣмъ-нибудь въ этомъ родѣ, и начинаетъ уговаривать его открыть театръ. Подъ пьяную руку купецъ сдается на уговоры артиста, соблазненный перспективою «собственнаго театра съ актрисами», и дѣло основанія театра въ городѣ готово. Остальное идетъ само собой. На призывъ народившагося антрепренера откликаются цѣлыя толпы голодающихъ актеровъ, но всѣ соблюдаютъ свою амбицію и заламываютъ неслыханныя цѣны, въ смутной надеждѣ получить хоть восьмую часть своихъ окладовъ. Антрепренеръ, поторговавшись для приличія, скоро сходится въ условіяхъ, такъ какъ онъ ничѣмъ не рискуетъ, и терять ему нечего. На занятые у того же купца-хозяина «театральнаго зданія» и буфета кой-какіе рубли, «организуется дѣло», т. е. намалевываются двѣ, три декораціи, мастерится передняя занавѣсъ и выпускается саженная афиша, возвѣщающая удивленнымъ граж-

намъ о послѣдующемъ «открытіи городскаго театра, съ участіемъ такихъ-то и такихъ-то извѣстныхъ артистовъ». Граждане очень горды, что и у нихъ въ городѣ есть «свой театръ», но не чувствовавъ никогда въ немъ потребности, посѣщаютъ его по одному разу, и болѣе въ него уже не заглядываютъ, тѣмъ болѣе, что и «извѣстные» артисты оказываются какими-то ряжеными полотерами. Театръ пустуетъ, артисты получаютъ за первый мѣсяцъ остатки занятыхъ у купца рублей, и обнадеживаются лучшими дѣлами на второй мѣсяцъ. Этими же надеждами угощаетъ антрепренеръ и всѣхъ поставщиковъ, имѣвшихъ неосторожность принять участіе въ «организаціи дѣла»: бутафора, ламповый магазинъ, типографію и т. д. Второй мѣсяцъ, конечно, театръ также пустъ, какъ и первый, и вотъ въ одинъ прекрасный день «гг. извѣстные артисты» узнаютъ, что отъ ихъ импрессаріо и слѣдъ простылъ: онъ исчезъ вмѣстѣ съ крупицами сборовъ, залогомъ какого-нибудь несчастнаго кассира, соблазненнаго «мѣстомъ», и всѣми ихъ надеждами. Труппа по обыкновенію пробуетъ сама «продолжать дѣло»; но такъ какъ театръ упорно пустуетъ, то въ концѣ концовъ гг. артисты, пересорившись между собой не на животъ, а на смерть, лопаются окончательно, и взываютъ о помощи къ «обществу пособія для нуждающихся сценическихъ дѣятелей», объясняя въ своихъ слезныхъ прошеніяхъ, что они давно уже ничего не ѣдятъ, и не знаютъ, какъ выбраться изъ трущобы, въ которую ихъ привели приглашенія антрепренера и поиски куска хлѣба.

Да не подумаетъ читатель, что я преувеличилъ или выдумалъ что-либо въ описанномъ мною порядкѣ возникновенія и кончины захолустнаго театра. Большинство мелкихъ театровъ возникаетъ именно такимъ случайнымъ, анекдотическимъ образомъ. Полная свобода заводить театръ гдѣ угодно, и совершенная безнаказанность подобныхъ исторій, даютъ возможность такимъ ничего не теряющимъ антрепренерамъ по нѣскольку разъ повторять свои продѣлки въ разныхъ городахъ матушки Россіи, и несмотря на то, что нѣкоторые изъ этихъ господъ получили уже громкую извѣстность въ своей «спеціальности», они находятъ каждый разъ новыхъ артистовъ отзывающихся на ихъ приглашенія, и готовыхъ попытать счастья въ этой лоттереѣ голоднаго отчаянія.

Трудно сказать, кого слѣдуетъ винить въ такомъ уродливомъ порядкѣ вещей. Возможность совершенно искусственнаго возникновенія театровъ безразлично при всякихъ мѣстныхъ экономическихъ

условіяхъ, безъ всякаго соображенія съ потребностью и положеніемъ населенія въ отношеніи его численности и зажиточности, всегда будутъ благопріятствовать мелкой спекуляціи разныхъ проходимцевъ. Отсутствіе точныхъ и строгихъ гарантій въ лицѣ антрепренеровъ, и безнаказанность ихъ продѣлокъ, могутъ только ухудшить положеніе. Съ другой стороны, такой ненормальный спросъ на какихъ бы то ни было актеровъ плодитъ и безъ того чрезмѣрное предложеніе актерскаго персонала, и потворствуетъ стремленію всякаго сброда на театральныя сцены. Голодающіе актеры представляютъ собою послушныхъ жертвъ какого угодно обмана. Изъ-за куска хлѣба они готовы даже покрывать мошеническія продѣлки антрепренеровъ, соглашаясь на фиктивныя «товарищества», за которыми, въ качествѣ «распорядителя» или «уполномоченнаго», тотъ же антрепренеръ дѣлается неуловимъ ни для какой личной отвѣтственности, и избавляется отъ обезпеченія залогомъ хотя перваго мѣсяца труппы тамъ, гдѣ такой залогъ требуется мѣстными властями. Нельзя винить невѣжественныхъ людей въ томъ, что они считаютъ сцену доступнымъ для нихъ поприщемъ, если театръ не предъявляетъ никакихъ требованій къ лицамъ, на немъ подвизающимся, такъ же, какъ нельзя винить голодныхъ людей, если они хотятъ ѣсть, и за кормъ готовы на все.

Провинціальный театръ пережилъ уже ту эпоху своей исторіи когда онъ былъ кочующею, подвижною, вольною формою художественной дѣятельности, искусствомъ для искусства, не связаннымъ ни съ какими мѣстными экономическими условіями. Въ наше время театру приходится сдѣлаться осѣдлымъ, прикрѣпленнымъ къ мѣсту, и наравнѣ съ прочими явленіями современной жизни, подчиниться общимъ экономическимъ законамъ. Театральная дѣятельность должна быть приведена въ соотвѣтствіе съ потребностью и выразиться съ опредѣленныхъ видахъ спроса и предложенія, а актеру поневолѣ приходится обратиться въ обыкновенную статистическую единицу экономическаго строя данной мѣстности. Теперь нужно думать не о томъ только, какъ помочь постоянно нуждающемуся провинціальному актерству, а о томъ, какъ убавить число этихъ голодныхъ людей, какъ упорядочить вообще ихъ быть и поднять и въ матеріальномъ, и въ художественномъ отношеніяхъ провинціальный русскій театръ, дошедшій до крайней степени паденія.

VIII.

Школа нравовъ и свободное искусство.

Въ театръ ходятъ всѣ, и очень мало людей, которые его не любятъ. Театромъ интересуются едва-ли не болѣе, чѣмъ какою-либо другою стороною общественной жизни. Несомнѣнно, что изъ всѣхъ искусствъ, театральное—самое распространенное, наиболѣе любимое и общедоступное. Даже романъ, этотъ царь и кумиръ конца нашего столѣтія, поглотившій собою всѣ другія формы изящной словесности, притянувшій къ себѣ всѣ лучшія силы современной намъ эпохи, и тотъ уступаетъ первенство театру, ибо, какъ ни великъ кругъ его потребителей, какъ ни разнообразна толпа современныхъ читателей, кліентура театра, его «публика» еще многочисленнѣе и несравненно сложнѣе и шире по составу. Каждый вечеръ театръ собираетъ нѣсколько сотенъ зрителей, изъ которыхъ, по крайней мѣрѣ, 1/5 часть чужда интересамъ изящной литературы и, посѣщая современный театръ, совершенно игнорируетъ современный романъ.

Искусство въ какой бы формѣ оно ни проявлялось, потому именно получаетъ важное значеніе въ ряду общественныхъ интересовъ, что сила его воздѣйствія на эстетическое и нравственное развитіе общества неоспорима. Понятно, насколько важно значеніе и насколько велика сила такой распространенной и доступной формы искусства, какъ театръ. Художественно-и нравственно-воспитательное его значеніе громадно, и едва-ли кто станетъ это оспаривать. Я не хочу этимъ сказать о положительномъ и непосредственномъ воздѣйствіи театра на нравы, и далекъ отъ мысли проповѣдовать театръ нравственно-тенденціонный. Кто не знаетъ, что морализующая сила театра—не въ восхваленіи путемъ сцены подвиговъ купца Иголкина, не въ прославленіи Минина и Пожарскаго и не въ поученіяхъ посредствомъ изображеній гнуснаго порока на пространствѣ «30-ти лѣтъ или жизни игрока», а въ томъ косвенномъ воздѣйствіи

на духовное развитіе общества, которое получается отъ театра въ силу его художественности и составляетъ истинную нравственную суть театра также, какъ въ всѣхъ другихъ видовъ искусства.

Но если театръ не удовлетворяющій строгимъ требованіямъ художественности, безсиленъ въ отношеніи морализующаго воздѣйствія на зрителей, какими бы поучительными задачами онъ ни задавался, то изъ этого не слѣдуетъ, чтобы онъ былъ такъ же безразличенъ въ противоположномъ отношеніи, т. е., чтобы онъ не наносилъ нравственнаго ущерба обществу въ силу своей нехудожественности, а тѣмъ болѣе невѣжественности, пошлости и грязи.

Если ожидать исправленія нравовъ театромъ было бы непростительною наивностью, то съ другой стороны, закрывать глаза на участіе театра въ порчѣ нравовъ было бы преступнымъ легкомысліемъ. Это отрицательное вліяніе театра, эта порча тоже, конечно, не непосредственная, какъ не непосредственно вообще вліяніе театра, но едва-ли возможно ожидать отъ такого театра содѣйствія къ развитію въ обществѣ здоровыхъ идеаловъ и поднятія нравственнаго и художественнаго уровня. Пожарскіе и Иголкины дѣла, конечно, не улучшатъ, но ухудшится оно несомнѣнно тамъ гдѣ съ такой могучей каѳедры, какъ сцена, идетъ непрерывная проповѣдь пошлости, безпросвѣтнаго пессимизма и заплеванія лучшихъ душевныхъ движеній въ угоду низменнѣйшимъ сторонамъ человѣческой природы.

Много было говорено и писано о томъ, что нашъ современный театръ совершенно забылъ служеніе задачамъ художественнымъ, исключилъ поэзію, эту главную одухотворяющую его силу, изъ своихъ средствъ, покинулъ изысканія въ неисчерпаемой области человѣческаго духа и обратился всецѣло или въ безцѣльныя изображенія заурядной дѣйствительности, или въ «зрѣлища», направленныя къ одной цѣли—забавлять зрителя какими бы то ни было средствами. Я говорю—изображенія безцѣльныя,—такъ какъ въ нихъ не замѣчается идейности художественной комедіи, показывающей зрителю его отрицательныя стороны; въ пьесахъ современнаго театра шаблонная идея служитъ только прикрышкой ихъ полной безъидейности, и вся суть внутренняго содержанія сосредоточена въ потугахъ фотографически точнаго воспроизведенія ничего не доказывающей и ничего не объясняющей обыденности, доступной узкимъ и близорукимъ наблюденіямъ авторовъ-ремесленниковъ. Чаще же всего наши современные драматурги преслѣдуютъ одну цѣль—легкій успѣхъ,

знаютъ одинъ только путь—забавлять толпу и одно лишь средство—льстить ея вкусамъ, ловко и исподтишка щекоча ея животную подкладку. Все это далеко не ново и повторять здѣсь было бы и лишнимъ, и не идущимъ прямо къ дѣлу.

Такъ или иначе, если не положительное, то отрицательное вліяніе театра на общество такъ велико и серьезно, что, казалось бы, въ ряду всѣхъ другихъ искусствъ театръ долженъ быть предметомъ особыхъ заботъ и особенно серьезнаго вниманія. Между тѣмъ на дѣлѣ, по какому то совершенно непонятному недоразумѣнію, на театръ установился и до сихъ поръ держится крайне легкомысленный взглядъ: на него все еще смотрятъ, главнымъ образомъ, какъ на развлеченіе, на забаву, серьезнаго же его значенія, значенія, скажу прямо, государственнаго, повидимому, никто знать не хочетъ.

Другіе виды искусства: изящная литература, музыка, живопись ваяніе, зодчество окружены извѣстными попеченіями, направленными къ поддержанію и развитію ихъ, какъ морализующей, воспитательной силѣ, въ обществѣ и государствѣ. Для поддержки, направленія поощренія, развитія всѣхъ этихъ искусствъ имѣются спеціальныя государственныя учрежденія, правительственные и общественные организмы, вѣдающіе ихъ интересы, и нельзя не признать законности такихъ попеченій и не быть благодарнымъ за доставляемыя ими блага на славу и пользу этихъ возвышеннѣйшихъ интересовъ родной страны.

Рядомъ съ этимъ чѣмъ-то непонятнымъ должно показаться, что такая могучая сила, какъ театръ, оставлена совсѣмъ въ сторонѣ; заботы о театрѣ самыя поверхностныя, мѣры къ его преуспѣянію разрозненныя, принимаемыя вскользь, между прочимъ, и онъ занимаетъ чуть-ли не послѣднее мѣсто въ ряду другихъ задачъ и заботъ тѣхъ учрежденій, къ вѣдомству которыхъ театръ причисленъ.

Вопросъ этотъ на столько серьезенъ, что не мѣшаетъ взглянуть попристальнѣе на то положеніе, которое онъ занимаетъ въ дѣйствительности.

Число театровъ въ Россіи весьма значительно, и театры, большіе и малые, постоянные и случайные, раскинуты по всему широкому пространству нашего отечества, Есть такія дебри и углы русской провинціи, гдѣ изящныя искусства извѣстны чуть-ли не по наслышкѣ только, но театръ въ нихъ существуетъ, а стало быть существуетъ извѣстная доля оказываемаго имъ вліянія на зрителей,

на мѣстное общество, на извѣстное, большее и меньшее, число русскихъ людей, «сыновъ своего отечества».

Чѣмъ же регулируется существованіе и дѣятельность русскихъ театровъ? Какія государственныя заботы вызываетъ это, столь распространенное, орудіе нравственнаго вліянія на воспріимчивую толпу обывателей наивной провинціи?

Частные театры въ Россіи относятся къ вѣдѣнію министерства внутреннихъ дѣлъ. Одинъ изъ центральныхъ органовъ этого министерства—главное управленіе по дѣламъ печати — разсматриваетъ пьесы и вообще все предназначаемое для публичныхъ представленій и дозволяетъ или запрещаетъ, смотря по тому, удовлетворяетъ ли разсматриваемое цензурнымъ требованіямъ. Цензурныя требованія касаются, конечно, не художественной стороны этого матерьяла театральныхъ представленій, а того, насколько содержаніе пьесы соотвѣтствуетъ общимъ правиламъ Устава о цензурѣ и печати (ст. 4 и 93—113 изд. 1890 г., т. XIV) и кромѣ того — безвредно по впечатлѣнію на зрителей въ политическомъ и нравственно-полицейскомъ отношеніи.

Нечего и говорить, что театральное представленіе можетъ быть совершенно невиннымъ съ этихъ сторонъ по содержанію и тѣмъ не менѣе оказывать отрицательное вліяніе вслѣдствіе противухудожественности какъ самой пьесы, такъ и исполненія ея на сценѣ, и что въ этомъ отношеніи театральныя представленія находятся за предѣлами цензурнаго надзора.

Дѣятельностью драматической цензуры главнаго управленія по дѣламъ печати и ограничивается участіе центральныхъ учрежденій министерства въ положеніи театральнаго дѣла. Всѣ дальнѣйшія о немъ заботы лежатъ на обязанности мѣстныхъ административныхъ и полицейскихъ властей. Эти мѣстныя власти разрѣшаютъ открытіе театровъ и вообще публичныя представленія, слѣдя при этомъ за выполненіемъ цензурныхъ требованій, составляющихъ единственное указаніе, преподанное центральною властью въ руководство мѣстнымъ ея органамъ.

Предоставленіе театра тому или другому предпринимателю, опредѣленіе условій веденія дѣла, характера представленій и прочаго— что именно и придаетъ театру то или другое значеніе и опредѣляетъ силу и сферу его вліянія въ данной мѣстности — не принадлежитъ къ числу задачъ мѣстныхъ административныхъ властей. Эти условія опредѣляются иногда городскими общественными учрежденіями въ

тѣхъ случаяхъ, когда театръ принадлежитъ городу и имъ отдается предпринимателю; въ остальныхъ случаяхъ арендаторъ частнаго театра подчиненъ надзору полицейской власти только по отношенію соблюденія правилъ цензурныхъ и общихъ условій порядка и благочинія въ мѣстахъ публичныхъ собраній. Полицейская власть, удостовѣрившись, что пьесы, назначаемыя къ представленію, цензурою дозволены, подписываетъ афишу и разрѣшаетъ представленіе, во время котораго, какъ выше было сказано, блюдетъ за порядкомъ и благочиніемъ. Этимъ и исчерпывается отношеніе правительственной власти къ веденію театральнаго дѣла въ Россіи.

Возбуждался, правда, вопросъ о болѣе близкомъ участіи мѣстнаго начальства въ разрѣшеніи театровъ тому или другому лицу въ видахъ огражденія участи артистовъ, столь часто становящихся жертвами антрепренерской несостоятельности или недобросовѣстности; но вопросъ этотъ, возникавшій по ходотайству потерпѣвшихъ, не привелъ ни къ какимъ ощутительнымъ послѣдствіямъ. Мѣстному начальству хотя и была указана желательность руководствоваться при разрѣшеніи открытія театровъ извѣстною благонадежностью, личною и имущественною, предпринимателей, обезпечивая исправность ихъ обязательствъ къ труппѣ какими-либо залогами, но мѣра эта была предоставлена усмотрѣнію мѣстнаго начальства, обязательной силы не имѣла и болѣе точнаго и подробнаго развитія на практикѣ не получила. Таково въ общихъ чертахъ юридическое положеніе русскаго театральнаго дѣла по нашему законодательству.

Въ житейской дѣйствительности положеніе его приблизительно такое: въ кабинетѣ или въ «присутствіи» мѣстнаго полиціймейстера или исправника появляется бритый субъектъ съ «печатью проклятья на челѣ» и рекомендуется артистомъ Волинымъ-Раздольскимъ, снявшимъ на предстоящій сезонъ театръ купца Круподерова для представленій организованнаго имъ «товарищества», состоящаго, конечно, изъ «лучшихъ артистическихъ силъ». На вопросъ, чѣмъ же онъ думаетъ угощать «нашу публику»?—г. уполномоченный товарищества дѣлаетъ строго-умное лицо и спѣшитъ увѣрить «полковника» что для него задачи святаго искусства всегда стояли выше какихъ-нибудь корыстныхъ разсчетовъ, и что серьезнымъ репертуаромъ и «честнымъ отношеніемъ» къ «дѣлу» онъ постарается способствовать «развитію истиннаго вкуса» въ мѣстной публикѣ и поднятію значеніе театра — увы, повсемѣстно столь упавшаго. Проговоривъ эту честную тираду, г. Волинъ-Раздольскій замѣчаетъ, что она

не произвела ожидаемаго дѣйствія, и что лицо «полковника» отнюдь не просіяло большимъ благоволеніемъ за «серьезные» планы насадителя «истинныхъ вкусовъ». Напротивъ, замѣчается какъ-будто какое-то разочарованіе, и не безъ грусти и нѣкоторой холодности звучитъ отвѣтъ: «желаю вамъ успѣха, но предсказать его не могу; многіе уже до васъ пробовали заводить серьезный театръ, но наша публика не любитъ этихъ, тамъ, разныхъ трагедій: вотъ на веселенькое что-нибудь еще ходятъ». Г. Волинъ-Раздольскій очень чутокъ: онъ улавливаетъ налету ласковую интонацію полковничьяго голоса на словѣ «веселенькое» и сейчасъ-же примѣняется къ обстоятельствамъ; строго-умное выраженіе лица уступаетъ мѣсто почтительно-лукавому; потупивъ взоры, но мило улыбаясь, онъ спѣшитъ заявить, что горькій опытъ и его убѣдилъ въ томъ же, и онъ по неволѣ долженъ былъ составить товарищество такъ, чтобы оно могло удовлетворять требованіямъ и легкаго репертуара; что «собственно говоря» большинство его артистовъ особенно извѣстны, какъ прекрасные исполнители «опереточнаго жанра», и что онъ надѣется не ударить лицомъ въ грязь и на этомъ поприщѣ. Такая предупредительность не остается безъ награды, и невольный жрецъ «опереточнаго жанра» убѣждается, что извѣстная доля благоволенія сейчасъ же отразилась на полковничьемъ лицѣ. Убѣжденіе это переходитъ въ твердую увѣренность, когда «полковникъ» полу-равнодушно, полу-игриво задаетъ вопросъ: «Ну, а хорошенькія актрисы у васъ есть?» Г. Волинъ-Раздольскій окончательно свѣтлѣетъ, но не поднимаетъ скромно-потупленныхъ взоровъ и, только усиливая лукавое выраженіе улыбки, отвѣчаетъ: «да вѣдь по нашему дѣлу безъ этого товара нельзя; у насъ въ товариществѣ есть такія двѣ артистки, что одна даже премирована за красоту (гдѣ и когда — неизвѣстно, но нынче ужасно много развилось «премированныхъ» красавицъ на афишахъ), а другая на югѣ такой успѣхъ имѣла, что послѣ спектаклей публика на себѣ везла ея фаэтонъ отъ театра до дому».—«Ну, желаю вамъ успѣха и у насъ. Посмотримъ, посмотримъ! пріѣдемъ, батенька, аплодировать, коли дѣйствительно такъ хорошо!»—говоритъ, оканчивая аудіенцію, «полковникъ», уже съ извѣстной фамильярностью, и отпускаетъ восхищеннаго служителя музъ.

Черезъ нѣсколько дней театръ открываетъ двери, и сезонъ начинается по обыкновенію «Ревизоромъ», исполненнымъ изъ рукъ вонъ плохо и балаганно. Со втораго же спектакля начинается на-

стоящая игра: «Ревизоръ» смѣняется «Маскоттой», Сквозникъ-Дмухановскій является Лораномъ XVIII, Хлестаковъ—Пипо и т. д. Выступившія въ цѣломъ рядѣ Беттинъ, Периколъ, Еленъ и проч. обѣ «дивы» производятъ фуроръ. У одной (премированной) великолѣпныя плечи, и она съ каждой новой ролью открывается сверху все ниже и ниже. У другой—прелестныя ноги, и она открывается снизу все выше и выше. Публика въ восторгѣ. «Полковникъ» не выходитъ изъ кулисъ. Общество раздѣлилось на два враждебные лагеря: одни—за плечи, другіе—за ноги. Соперничество партій охватываетъ даже дамъ и дѣтей. Въ любительскомъ благотворительномъ литературно-музыкальномъ вечерѣ жена «управляющаго» въ дуэтѣ съ чиновникомъ особыхъ порученій старательно выводятъ: «какъ я люблю гусятъ! го, го, го»! и «какъ я люблю ягнятъ, мя, мя»! Гимназисты зеленѣютъ; двое изъ нихъ, не выдержавшіе экзамена, застрѣливаются съ фотографіями Беттины-Краснолички на груди. Юнкеръ изъ ревности прострѣливаетъ одно изъ премированныхъ плечъ. «Управляющій», «особыя порученія,» и прочія обоего пола особы, вмѣстѣ съ Периколами, Парисами и Маленькими Герцогами пируютъ за городомъ на пикникѣ, а въ это время г. Волинъ-Раздольскій удираетъ съ кассой изъ города. Труппа распадается: дивы уѣзжаютъ въ 1-мъ классѣ, герцоги Лораны и Менелаи идутъ по шпаламъ пѣшкомъ и пишутъ слезныя прошенія обществу для пособія нуждающимся сценическимъ дѣятелямъ, которое раздаетъ имъ по десяти рублей...

Но что-жъ тутъ дѣлать? Чѣмъ можно оградить общество отъ такого театра, если само общество только въ такомъ театрѣ и ощущаетъ потребность?

Совершенно вѣрно, что художественные запросы общества представляютъ собою истинную регламентирующую силу по отношенію къ характеру и свойствамъ театра. Но нельзя упускать изъ виду и обратнаго явленія—образованія театромъ тѣхъ или другихъ запросовъ въ общественной средѣ, вліянія театра на степень художественной зрѣлости, требовательности, вкуса зрителей. Эти два фактора: сцена и зрительная зала находятся въ непрерывномъ взаимодѣйствіи другъ на друга, вліяя еще на образованіе и развитіе третьяго—сценическихъ артистовъ. Изъ совокупности дѣйствій всѣхъ трехъ факторовъ: репертуара, артистовъ и зрителей и получается тотъ или другой уровень театральнаго искусства.

Ставить нравственные интересы театра въ исключительную за-

висимость отъ ходячихъ запросовъ и требованій зрительной залы пока совершенно невозможно. Человѣкъ слабъ, какъ говорится, и всегда склоненъ къ той сторонѣ, которая «потрафляетъ» его наиболѣе заманчивымъ, но и наименѣе возвышеннымъ наклонностямъ. Воспитаніе вкуса является поэтому непремѣнно задачею тамъ, гдѣ художественные запросы такъ шатки, и развитіе столь еще не велико, какъ въ нашемъ юномъ обществѣ. Если мы теперь переживаемъ то же пресыщеніе и испорченность вкуса, какія замѣтны въ западно-европейскомъ обществѣ, то это вовсе не говоритъ въ пользу нашей зрѣлости, а скорѣй въ пользу впечатлительности, съ которою мы усвоиваемъ чужіе недостатки, какъ дурно направленныя дѣти усвоиваютъ себѣ пороки старшихъ, не переживъ еще тѣхъ путей, которыми старшіе пришли къ такому печальному концу. Мы слишкомъ мало еще очаровывались на художественномъ поприщѣ, чтобъ имѣть право быть разочарованными, и странно, что, не развивъ нашихъ вкусовъ, мы сразу впали въ ихъ порчу. Такая ранняя испорченность, подобно порочности дѣтей-скороспѣлокъ, не можетъ не вызывать заботъ объ исправленіи, заботъ воспитательныхъ, направленныхъ къ поднятію художественныхъ запросовъ и развитію вкусовъ.

Но гдѣ искать намъ этихъ заботъ? Куда обратить взоры за нужными намъ для этого образцами? Конечно, въ столичные центры, къ театрамъ столичнымъ, образцовымъ. Ихъ положенію слѣдуетъ шагъ за шагомъ наша театральная провинція; они даютъ направленіе и тонъ всѣмъ русскимъ театрамъ; они представляютъ собою истинный камертонъ театральнаго искусства въ Россіи.

Именно такое значеніе и положено въ основу учрежденія Императорскихъ театровъ въ столицахъ. Нравственное вліяніе, воспитательная роль театра всегда признавалась высшею властью, и съ высоты трона звучали знаменитыя слова Великой Екатерины: «Театръ — школа народная, она должна быть подъ моимъ надзоромъ, я старшій учитель въ этой школѣ, и за нравы народа мой первый отвѣтъ Богу».

Такой взглядъ на роль образцовыхъ театровъ подтверждается всею исторіею ихъ, и, перелистывая лѣтопись театральной дирекціи, мы на каждомъ шагу встрѣчаемъ доказательства заботливости верховной власти о поднятіи Императорскихъ театровъ на соотвѣтствующую имъ высоту. Эти заботы выражались въ постоянныхъ щедрыхъ отпускахъ денежныхъ средствъ, дабы дать возможность

театру преслѣдовать высшія цѣли, поставить его въ положеніе независимое отъ случайныхъ обстоятельствъ, которымъ поневолѣ подчиняются частные театры, преслѣдующіе цѣли коммерческія, цѣли выгоды. Можно смѣло сказать, что вся исторія отношеній высшаго правительства къ театральной дирекціи резюмируется въ постоянномъ исчисленіи дефицитовъ, съ одной стороны, и погашеній ихъ щедрыми выдачами—съ другой.

Зная близко прошлую исторію нашихъ образцовыхъ театровъ, мы не ошибемся, если скажемъ, что никогда еще они не находились въ такихъ благопріятныхъ условіяхъ, какъ въ настоящее время. Реформы начала восьмидесятыхъ годовъ положили конецъ угнетавшей театры близорукой экономіи предшествовавшей эпохи и ввели дѣятельность столичныхъ театровъ въ новую эру. Взглядъ на задачи Императорскихъ театровъ, какъ на «разсадникъ изящнаго вкуса», которому приличествуетъ «важное художественно-образовательное значеніе» *), выразился въ цѣломъ рядѣ мѣръ, направленныхъ къ приданію имъ именно такого значенія. Безграничная щедрость въ денежныхъ ассигнованіяхъ, самыя широкія полномочія и полный просторъ дѣйствій — создали театральной дирекціи положеніе, наиболѣе благопріятное для преслѣдованія указанныхъ ей задачъ.

Установивъ такія принципіальныя основанія, снабдивъ широко средствами и не упустивъ мельчайшихъ подробностей въ указаніяхъ способа веденія дѣла, преподанныхъ вышецитированными «Правилами»,—заботливость высшей власти предоставила ближайшее вѣдѣніе театра компетентному учрежденію, отъ котораго главнымъ образомъ и зависитъ то или другое положеніе его.

Обезпеченное и независимое отъ приходныхъ средствъ положеніе театральной дирекціи развязываетъ ей руки и даетъ полную возможность съ увѣренностью идти къ цѣли — поднятія художественныхъ запросовъ публики, образованія вкуса и художественно-воспитательнаго вліянія, настойчиво выдерживая принятое направленіе. Ей не страшно паденіе сборовъ, которымъ могъ бы выразиться разладъ между низменными вкусами зрителей и преслѣдуемыми театромъ высшими идеалами; онъ стоитъ выше необходимости под-

*) См. „Правила для управленія русско-драматическими труппами Императорскихъ театровъ“, утвержденныя г. министромъ Императорскаго двора графомъ Воронцовымъ-Дашковымъ, § 2.

лаживаться подъ вкусы толпы, а напротивъ можетъ и долженъ навязывать ей свои, руководя и направляя художественный ростъ зрителей, вліяніе на которыхъ и составляетъ ея непремѣнную задачу.

Общій характеръ дѣятельности образцовыхъ сценъ театральной дирекціи опредѣляется какъ нельзя лучше «Правилами для управленія русско-драматическими труппами Императорскихъ театровъ», въ § 2-мъ коихъ прямо выражено, что «при выборѣ пьесъ для репертуара слѣдуетъ имѣть постоянно въ виду, что цѣль Императорскихъ театровъ состоитъ въ доставленіи эстетическаго удовольствія зрителямъ чрезъ возможно совершенное исполненіе драматическихъ произведеній, обладающихъ несомнѣнными художественными достоинствами. Ради полнѣйшаго достиженія такой цѣли Императорскій театръ долженъ явиться хранилищемъ образцовыхъ драматическихъ произведеній, какъ русскихъ, такъ и знаменитѣйшихъ изъ иностранныхъ писателей, ибо только при соблюденіи обоихъ сказанныхъ условій Императорскій театръ можетъ стать разсадникомъ изящнаго вкуса и получитъ приличествующее ему важное художественное образовательное значеніе».

§ 3-й «Правилъ» указываетъ, что

«главная забота дирекціи должна быть направлена на составленіе разнообразнаго и богатаго репертуара, при непремѣнномъ условіи художественности входящихъ въ него пьесъ»,

а § 7-й п. а) добавляетъ, что

«въ репертуаръ не должны быть вносимы пьесы, отличающіяся одними внѣшними эффектами, пьесы, успѣхъ коихъ основывается единственно на богатой и блестящей обстановкѣ».

Все указанное вмѣстѣ даетъ ясное понятіе о взглядахъ высшей власти на задачи образцовыхъ театровъ, о благопріятномъ ихъ положеніи и о характерѣ обязательной для нихъ дѣятельности, непосредственно вліяющей на публику столичную и отражающейся на положеніи русскаго театральнаго дѣла вообще.

Однако же на практикѣ надежды, вызываемыя этими прекрасными принципами, не вполнѣ оправдываются.

Начать съ того, что театральная дирекція явно обособляетъ свою миссію исключительно интересами столичныхъ Императорскихъ театровъ, совершенно игнорируя свое вліятельное значеніе

для частныхъ театровъ столичныхъ и особенно провинціальныхъ, находящихся, правда, въ чужомъ для нея вѣдомствѣ министерства внутреннихъ дѣлъ, но тѣмъ не менѣе близкихъ ей по нравственнымъ и воспитательнымъ задачамъ.

Ни въ чемъ нельзя подмѣтить того покровительственнаго отношенія высшаго художественнаго учрежденія къ низшимъ, какое проявляется, напримѣръ, дѣятельностію Императорской академіи художествъ, академіи наукъ или русскаго музыкальнаго общества, по отношенію къ провинціальнымъ начинаніямъ въ области художествъ, музыки или изящной словесности. Съ ихъ стороны это отношеніе проявляется въ видѣ снабженія провинціи образцами, въ видѣ поощреній и премій, а со стороны дирекціи могло бы выразиться въ устройствѣ театральныхъ своихъ турнэ, для показанія образцовой постановки и образцоваго исполненія образцовыхъ пьесъ, или въ поощреніи гастролей своихъ артистовъ въ провинціальныхъ центрахъ; такія путешествія и гастроли для провинціи были бы истиннымъ откровеніемъ и принесли бы несомнѣнную пользу.

Вмѣсто этого отношеніе дирекціи къ частнымъ театрамъ или презрительно-индифферентное, или отзывающееся отношеніями конкуррирующихъ «предпріятій».

Не будучи нисколько заинтересована въ сборахъ, дирекція тѣмъ не менѣе мѣритъ сборами успѣхъ пьесы (а можетъ и успѣшность своихъ распоряженій) и сообразно этому успѣху опредѣляетъ степень участія данной пьесы въ репертуарѣ. Пьесы глупыя, но пришедшіяся по вкусу театральной толпѣ, дѣлаютъ сборы и потому не сходятъ съ репертуара. Выходитъ, что не дирекція проводитъ свои художественные вкусы въ назиданіе толпѣ, а толпа съ своими низменными вкусами руководитъ дирекціей.

Въ этомъ угожденіи зрительной залѣ коренится и причина погони за новыми пьесами. Художественность произведеній нашихъ современныхъ поставщиковъ образцоваго театра достаточно извѣстна, и тѣмъ не менѣе они не сходятъ со сцены. Весь русскій театральный міръ обращаетъ взоры на сцены столичныхъ театровъ, ищетъ на нихъ образцовъ и видитъ одни только «Шалости», «Вольныя волюшки» и «Поощренія скуки». Нечего сказать—хороши образцы!

Казалось бы, что, за отсутствіемъ хорошихъ современныхъ пьесъ, потребныя для репертуара образцовыя произведенія не трудно найти въ классической литературѣ или же въ произведеніяхъ богатыхъ

дарованіями прошлыхъ временъ. Но мы видимъ, что классическія пьесы почти совсѣмъ не ставятся, а возобновленія истинно-художественныхъ произведеній драматической литературы нашей и иностранной занимаютъ въ репертуарѣ менѣе, чѣмъ скромное мѣсто, и старыя пьесы ставятся кое-какъ. Никогда Островскому не дождаться на нашихъ образцовыхъ сценахъ сотой части тѣхъ заботъ, которыя выпадаютъ на долю пьесъ г. Крылова, и г. Невѣжинъ пользуется несравненно большими попеченіями, чѣмъ г. Мольеръ.

Если доискиваться причины, почему настоящій образцовый репертуаръ въ такомъ загонѣ на образцовыхъ сценахъ, то нельзя дать другаго объясненія, кромѣ того, что этотъ репертуаръ не дѣлаетъ сборовъ, публика, не хочетъ хорошихъ пьесъ. Странно, что наши образцовые театры выказываютъ такое послушаніе именно тому, бороться съ чѣмъ они призваны.

Другою причиною выставляется то, что наши актеры не умѣютъ играть пьесъ, выходящихъ изъ уровня современнаго репертуара. По пункту б) § 7-го указанныхъ выше «Правилъ», «при внесеніи пьесъ въ репертуаръ должно согласоваться съ наличными силами труппы; это правило слѣдуетъ особенно имѣть въ виду при постановкѣ образцовыхъ пьесъ, которыя только тогда могутъ производить надлежащее впечатлѣніе и способствовать развитію эстетическаго вкуса публики, когда ихъ исполненіе представляетъ художественное цѣлое».

Но кто же виноватъ, что наши образцовыя труппы, въ которыхъ не мало дѣйствительныхъ дарованій, не умѣютъ или, лучше сказать, разучились справляться съ задачами художественнаго репертуара? Какъ бы талантливъ актеръ ни былъ, но если ему ничего не приходится играть, кромѣ бездарныхъ и пошлыхъ пьесъ, то онъ не только не удержится на высотѣ своего дарованія, но непремѣнно, мало-по-малу, спустится до уровня поручаемыхъ ему задачъ.

Нельзя также ожидать «надлежащаго впечатлѣнія» и содѣйствія «развитію эстетическаго чувства публики», оттуда, гдѣ исполненіе пьесъ не «представляетъ художественнаго цѣлаго», а являетъ собою назидательный примѣръ отсутствія этого «художественнаго цѣлаго». Мѣшая опытныхъ актеровъ съ совершенно неумѣлыми учениками, талантливыхъ артистовъ съ какими-то любителями, невозможно требовать ансамбля, стройности исполненія или какого-либо стиля игры; а распущенность труппы, отсутствіе твердой сценической дисциплины и постоянно обнаруживающіяся неряшливости въ

разучиваніи, постановкѣ и срепетовкѣ пьесъ—отнимаютъ всякую надежду на возможность улучшенія дѣла въ близкомъ будущемъ.

Указанныя замѣчанія можно бы подтвердить цѣлымъ рядомъ фактовъ, совершающихся на глазахъ у всѣхъ, но достаточно привести репертуаръ нашихъ образцовыхъ театровъ, чтобы судить, насколько они выполняютъ свое назначеніе. За недѣлю напримѣръ, изъ восьми русскихъ драматическихъ спектаклей на двухъ театрахъ даны были слѣдующія образцовыя вещи:—«Уголокъ Москвы»,—«Ольга Рацева»,—«Вольная волюшка»,—«Въ неравной борьбѣ»,—«Общество поощренія скуки»,—Денежные тузы», итого шесть перловъ современнаго творчества, а въ другую недѣлю: «Шалость», «Вольная волюшка», «Шалость», «Общество поощренія скуки», «Шалость», «Татьяна Рѣпина» *). Повидимому, гг. Крыловъ и Шпажинскій болѣе другихъ несутъ труды по насажденію эстетическаго вкуса и по нравственно-художественному воспитанію зрителей.

Виноваты-ли, однакоже, въ такомъ положеніи образцовыхъ театровъ одни только ближайшіе распорядители, или же это положеніе является логическимъ послѣдствіемъ самой постановки нашихъ художественныхъ учрежденій?

Намъ кажется, что главную причину надо искать въ томъ положеніи, какое нравственно-художественное воспитаніе общества вообще и театральное дѣло въ частности занимаетъ въ ряду важнѣйшихъ государственныхъ интересовъ.

Нравственные интересы этого рода настолько серьезны въ настоящемъ и важны для будущаго нашей отчизны, что не можетъ быть лишнихъ о нихъ заботъ и достаточно внимательнаго къ нимъ отношенія. Исключительныя свойства этой стороны народнаго воспитанія заслуживаютъ и спеціальныхъ о нихъ попеченій, и спеціальнаго, вѣдающаго эти интересы государственнаго учрежденія, вся компетентность и энергія котораго была бы направлена на порученныя ему задачи.

Если экономическіе, матеріальные интересы Россіи вызвали сознаніе необходимости учрежденія министерства земледѣлія, то духовные интересы нравственно-художественнаго воспитанія убѣдительно говорятъ въ пользу образованія спеціальнаго учрежденія, которое вѣдало бы задачи, распредѣленныя нынѣ между министерствами Императорскаго двора и внутреннихъ дѣлъ, въ обширныхъ

*) Въ Сентябрѣ 1892 г.

кругахъ вѣдомства, коихъ эти задачи не могутъ занимать требующагося для нихъ мѣста.

Такимъ государственнымъ организмомъ явилось бы «министерство» или «главное управленіе изящныхъ искусствъ», въ которое могли бы войти распредѣленныя теперь между названными министерствами части вѣдѣнія, какъ-то: дирекція Императорскихъ театровъ, всѣ частные театры, драматическая цензура, Академія художествъ, музыкальныя и художественныя общества, всевозможныя художественныя, музыкальныя и театральныя собранія, кружки, клубы, поощрительныя и благотворительныя художественныя учрежденія и школы искусствъ и художественныхъ знаній. Вѣдь цѣль всѣхъ этихъ учрежденій одна—способствовать духовному развитію общества; не плодотворнѣе ли будутъ направленныя къ ней усилія, если они явятся объединенными однимъ общимъ руководящимъ направленіемъ, сосредоточенныя въ вѣдѣніи единаго учрежденія, самостоятельнаго и спеціально для нихъ созданнаго?

Занимаемое нынѣ Императорскими театрами исключительное положеніе, какъ по отношенію къ Высочайшему двору, такъ и по отношенію къ источнику ихъ расходныхъ средствъ, нисколько не измѣнилось бы, а только вѣдѣніе художественныхъ задачъ этихъ театровъ перешло бы въ компетенцію новаго спеціальнаго учрежденія.

Съ другой стороны, общіе интересы искусства въ государствѣ оказались бы въ несомнѣнномъ выигрышѣ, обрѣтя въ новомъ министерствѣ прямое себѣ предстательство, а «нужды и пользы» артистической Россіи увидѣли бы въ немъ прямой и кратчайшій путь къ высшей власти, къ ея неисчерпаемымъ о нихъ заботамъ, поощренію и покровительству.

Главная же польза учрежденія спеціальнаго министерства изящныхъ искусствъ заключалась бы въ возможности установить болѣе существенный надзоръ за тѣмъ, какъ ведется у насъ театральное дѣло, и съ успѣхомъ провести необходимѣйшую мѣру,—извѣстную его регламентацію. Регламентація театральнаго дѣла въ Россіи была бы, конечно, не положительная, но тоже отрицательная, направленная если не къ тому прямо, чтобы театры удовлетворяли такимъ-то художественнымъ условіямъ, то ограждающая отъ безпрепятственной возможности вести дѣло завѣдомо и несомнѣнно скверно.

Надо же положить конецъ безшабашной судьбѣ русскихъ провинціальныхъ театровъ, при которой ихъ возникновеніе и исчезно-

веніе является чисто анекдотическимъ. Рождаясь вездѣ, безъ разбору, по самодурной прихоти или по хищническому умыслу, эти притоны кишатъ бездарными невѣждами, которые, прикрываясь названіемъ артистовъ, развращаютъ и сцену, и публику, и сами, въ свою очередь, становятся жертвами мошеннической эксплоатаціи наиболѣе ловкихъ изъ голодающихъ нахаловъ, пользующихся театромъ, какъ кабацкою вывѣской, подъ которой грубая пошлость, наглость и развратъ безпрепятственно тѣшатъ одичавшую толпу зрителей.

При существующихъ порядкахъ, для того, чтобы открыть въ провинціальномъ городѣ театръ, ничего не требуется, кромѣ извѣстной рѣшимости. Заручившись театральнымъ помѣщеніемъ, «предприниматель» можетъ быть увѣренъ, что на его призывъ всегда отзовутся цѣлыя сотни голодающаго сброда, взирающаго на сцену, какъ на единственный пріютъ для лѣни и неспособности ни къ какому разумному труду. Понятно, что съ такимъ «персоналомъ» дѣло не можетъ давать болѣе какихъ-нибудь несчастныхъ грошей, но и эти гроши представляются лакомой добычей для голоднаго и ничѣмъ не рискующаго антрепренера. Онъ крадетъ эти гроши у нищихъ «артистовъ» и безнаказанно сажаетъ ихъ на мели. Взять съ него нечего, и потому онъ можетъ свободно повторять свою продѣлку въ разныхъ мѣстностяхъ и всегда съ одинаковымъ успѣхомъ, ибо никогда не окажется недостатка въ голодныхъ актерахъ, бросающихся на первую же приманку.

При отсутствіи всякой серьезной имущественной и личной отвѣтственности предпринимателей, сколько-нибудь порядочное веденіе театральнаго дѣла остается ничѣмъ не гарантированнымъ съ этой стороны. Что же касается до артистическихъ товариществъ, на которыя возлагались надежды, какъ на спасительный оплотъ противъ антрепренерской недобросовѣстности, то дѣйствительность весьма скоро разочаровала и въ этихъ надеждахъ. При некультурности, невѣжественности и безпринципности пестрой толпы нынѣшняго актерства, артельное начало плохо уживается съ разнузданностью притязаній и неспособностью къ самоуправленію, которыми отличаются члены подобныхъ ассоціацій. Дѣло неминуемо кончается тѣмъ, что или товарищество распадается вслѣдствіе раздора и близорукаго эгоизма членовъ, даже при хорошихъ дѣлахъ, или же подпадаетъ подъ безконтрольную власть распорядителя, уполномоченнаго и т. п. разновидности волка-антрепренера, который обманываетъ

и обкрадываетъ «товарищей» ничѣмъ не хуже прежняго откровеннаго предпринимателя.

Именно антрепренерамъ только и пришлись по вкусу артистическія товарищества, въ которыхъ они увидѣли новую и весьма удобную форму полной личной безотвѣтственности. Разочарованные въ товариществахъ актеры теперь уже открыто предпочитаютъ имѣть дѣло съ однимъ плутомъ-антрепренеромъ, чѣмъ съ нѣсколькими въ артели, и жаждутъ ангажементовъ «у антрепренеровъ»; но сіи послѣдніе предпочитаютъ заключать контракты слѣдующей, вновь изобрѣтенной, формы: «Я, такой-то, принимаю такого-то въ организуемое мною товарищество, съ жалованіемъ въ столько-то рублей въ мѣсяцъ, уплачиваемыхъ по разсчету, сколько придется, по истеченіи каждыхъ 15-ти дней; изъ валового сбора 60% я удерживаю на расходъ по театру и представленіямъ, а 40% идутъ въ раздѣлъ между артистами, соразмѣрно съ получаемыми ими окладами жалованья». Въ результатѣ такой остроумной комбинаціи оказывается, что г. распорядитель получаетъ полностію свою львиную порцію изъ 60% сбора, артисты же, подѣливъ остальные 40%, получаютъ по 20 коп. за рубль, ежели не меньше.

Упорядоченіе театральнаго дѣла должно обнять обѣ формы его веденія: и антрепризою, и артистической ассоціаціей; оно должно коснуться и личнаго состава актерскаго сословія. Эти задачи могутъ быть успѣшно разрѣшены только спеціальнымъ учрежденіемъ, какимъ явилось бы министерство изящныхъ искусствъ.

Театръ въ провинціи, наравнѣ съ прочими явленіями современной жизни, долженъ подчиниться общимъ экономическимъ законамъ, долженъ быть приведенъ въ соотвѣтствіе съ потребленіемъ и съ опредѣленными видами спроса и предложенія.

Первою ступенью къ достиженію этихъ цѣлей должны служить мѣры, направленныя къ тому, чтобы на русскихъ драматическихъ сценахъ подвизались дѣйствительные актеры-артисты, а не всѣ, кому только пожелается; другими словами—уменьшить предложеніе, убавить количество, но поднять качество провинціальныхъ актеровъ.

Достигнуть этого можно только уменьшеніемъ искусственнаго, случайнаго спроса, поощряющаго стремленіе на сцену людей, не обладающихъ никакими къ тому данными. А такъ какъ спросъ поддерживается открытіемъ театровъ въ такомъ количествѣ и въ такихъ мѣстностяхъ, которыя не соотвѣтствуютъ ни нравственной, ни мате-

ріальной потребности, то вопросъ сводится къ уменьшенію числа театровъ и къ урегулированію условій ихъ возникновенія.

Уменьшеніе числа театровъ поведетъ, конечно, къ тому, что значительная часть теперешняго актерскаго персонала останется безъ работы и, быть можетъ, очутится въ крайнемъ положеніи. Но что же дѣлать? Лучше пожертвовать частью, чѣмъ губить всѣхъ и навсегда. Не нашедшіе себѣ актерскаго заработка поневолѣ обратятся къ другимъ жизненнымъ рессурсамъ, къ другимъ видамъ труда, гдѣ они могутъ принести гораздо болѣе пользы и себѣ, и другимъ, чѣмъ на сценѣ, права на которую у нихъ весьма и весьма спорныя. Впослѣдствіи положеніе войдетъ въ правильныя нормы, и многія сотни людей будутъ спасены отъ горькой участи случайныхъ актеровъ, попавшихъ на сцену по легкомыслію или недоразумѣнію.

Въ настоящее время не рѣдки случаи, что настоящіе актеры сидятъ безъ дѣла, тогда какъ невѣжественные и бездарные дилеттанты находятъ себѣ ангажементы. Чтобы въ будущемъ избѣжать, по возможности, подобныхъ явленій, надо поставить вопросъ открытія театровъ въ такія условія, при которыхъ неизбѣженъ строгій выборъ приглашаемаго персонала, и невозможенъ, какъ невыгодный для предпріятія, ангажементъ кого попало вмѣсто хорошихъ актеровъ. Иначе говоря, нужно поставить матеріальныя выгоды предпріятія въ бо́льшую зависимость отъ художественныхъ его условій. Если театральное предпріятіе будетъ требовать для своего возникновенія значительныхъ матеріальныхъ средствъ и веденіе его будетъ соединено съ дѣйствительнымъ матеріальнымъ рискомъ, то выгоды самаго дѣла потребуютъ строгаго выбора персонала, приглашенія только такихъ актеровъ, которые представляютъ собою настоящія артистическія цѣнности и могутъ обезпечить успѣхъ.

Единственнымъ путемъ къ такому результату можетъ служить значительный имущественный цензъ, требующійся отъ иниціаторовъ или хозяевъ театральнаго предпріятія, и строгая личная ихъ отвѣтственность за способъ его веденія. Это можетъ быть достигнуто требованіемъ опредѣленнаго залога, дѣйствительно гарантирующаго существованіе предпріятія (не на одинъ какой-нибудь первый мѣсяцъ сезона), и отвѣтственностью предпринимателей, оказавшихся неисправными.

Доказательство имущественной состоятельности предпринимателя и представленіе залога должно быть обязательнымъ, установленнымъ

законодательнымъ порядкомъ, условіемъ, а не случайною полумѣрою, предоставленною усмотрѣнію мѣстныхъ властей, которыя нынѣ могутъ требовать или не требовать залога, и въ томъ или другомъ размѣрѣ.

Размѣръ залога долженъ быть исчисленъ соотвѣтственно размѣрамъ предпріятія, т. е. жанру театра и его расходному бюджету. А такъ какъ данная мѣстность, по своимъ экономическимъ условіямъ, можетъ выносить театральное дѣло въ извѣстныхъ предѣлахъ его дохода и расхода, то размѣры залоговъ должны быть опредѣлены для каждой данной мѣстности и для каждаго даннаго рода театральныхъ предпріятій. Одинъ городъ можетъ вынести два театра, и оперный, и драматическій, другой—одновременно двухъ театровъ не выноситъ. Одинъ городъ можетъ содержать театръ съ труппою на 10 тысячъ въ мѣсяцъ, другой—не болѣе, какъ труппу въ 3 тысячи; все зависитъ отъ расходной способности населенія, отъ числа его, отъ обнаруживаемой потребности въ театрѣ (полагая, конечно, что художественный уровень театра будетъ удовлетворителенъ). Такая таксація, вѣроятно, лишитъ театровъ нѣкоторые города, въ которыхъ теперь нѣчто подобное прозябаетъ отъ поры до времени и, во всякомъ случаѣ, уменьшитъ общее количество провинціальныхъ сценъ, но дѣло театра отъ этого только выиграетъ.

Такая таксація мѣстностей—дѣло сложное и трудное, но необходимое. Составленная на основаніи точныхъ статистическихъ свѣдѣній и близкаго знанія мѣстныхъ условій, таксація эта должна опредѣлять на извѣстные сроки размѣръ залоговъ, требующихся для открытія театровъ въ данной мѣстности. Эти размѣры, утвержденные министерствомъ, должны быть обязательны впредь до измѣненія ихъ сообразно измѣнившимся мѣстнымъ условіямъ.

Неисправные предприниматели должны подлежать строгой коммерческой отвѣтственности и во всякомъ случаѣ быть лишены возможности повторить ту же исторію, ставъ во главѣ другаго предпріятія, хотя бы подъ видомъ «распорядителей».

Мнѣ могутъ возразить, что, обставляя открытіе и веденіе театровъ столь стѣснительными условіями, я или отдаю театральное дѣло въ руки немногихъ, могущихъ удовлетворить имъ, или совсѣмъ уничтожаю возможность возникновенія театровъ въ провинціальныхъ русскихъ городахъ. Кто же не знаетъ, что у насъ очень немногіе настоящіе капиталисты идутъ на театральныя дѣла, составляющія удѣлъ людей, ищущихъ капитала, но неимѣющихъ его. Да и къ тому же владѣть деньгами—незначитъ умѣть вести театральное дѣло, которое

можетъ идти несравненно лучше въ рукахъ умѣлаго, предпріимчиваго, но не богатаго человѣка.

На это я могу высказать только пожеланія, чтобы эти умѣлые и опытные люди распоряжались художественною или хозяйственною стороною театральнаго дѣла, находящагося въ рукахъ капиталиста, которому прямой разсчетъ привлекать такихъ людей въ свое предпріятіе. Что же касается до опасеній, что театръ совсѣмъ не будетъ находить потребныхъ капиталистовъ, то я не вижу большой бѣды, если мѣсто единоличнаго театральнаго предпринимателя будетъ занято акціонерною, паевою компаніею, или другимъ видамъ денежной ассоціаціи, лишь бы потребность театра въ данномъ городѣ существовала, и возможность его веденія была признана,—осуществленіе навѣрное состоится въ той или другой формѣ. Если никакой формы осуществленія театръ не можетъ найти въ такомъ-то городѣ, то значитъ и настоящей потребности въ немъ пока нѣтъ, и хлопотать до поры до времени пока не изъ чего. Право же, для нравственныхъ и художественныхъ интересовъ населенія лучше не имѣть никакого театра, чѣмъ имѣть тѣ жалкія подобія его, которыя только уродуютъ и развращаютъ вкусы. Нечего и говорить, что выработка нормальнаго устава и утвержденія компанейскихъ антрепризъ относилась бы тоже къ задачамъ министерства.

Исключеніемъ изъ правила о залогахъ должны пользоваться правильно организованныя артистическія товарищества—эти наиболѣе желательныя формы веденія театральнаго дѣла. Но для того, чтобы такія товарищества имѣли право на довѣріе, надо, чтобы они регулировались извѣстнымъ нормальнымъ уставомъ, выработаннымъ министерствомъ, и опирались на гарантіи и контроль со стороны актерской корпораціи, сплоченной въ правильный и признанный организмъ.

Съ упорядоченіемъ провинціальныхъ сценъ, личный составъ провинціальнаго актерства избавится отъ безполезныхъ и унижающихъ его элементовъ, очистится отъ плевелъ, заглушающихъ теперь ихъ художественный ростъ, и, профильтровавшись сквозь экономическое горнило очищенія, получитъ такой характеръ, при которомъ можно будетъ безъ риску придать актерскому сословію извѣстное корпоративное устройство и права.

Такая артистическая организація должна неминуемо возникнуть въ интересахъ актерской профессіи и какъ нельзя болѣе желательна и умѣстна рядомъ съ учрежденіемъ министерства изящныхъ искусствъ.

Сплоченные въ правильное и утвержденное правительствомъ «Общество» сценическіе дѣятели пріобрѣли бы: а) возможность обсуждать на съѣздахъ свои нужды и нужды театральнаго дѣла; б) выборный организмъ, служащій, съ одной стороны, ходатаемъ предъ министерствомъ о потребностяхъ дѣла и сословія, а съ другой— представляющій звено, проводящее взгляды и виды министерства въ актерскую сферу; в) возможность обезпеченія своей участи пенсіями; г) возможность временной въ случаѣ нужды взаимопомощи ссудами, пособіями и другого рода услугами со стороны «Общества» и д) возможность организовать изъ своей среды товарищества и эксплоатировать театры на правильныхъ основаніяхъ, выработавъ для сего условія и опредѣливъ взаимныя отношенія между провинціальными сценами подобно германскому «Bühne-Verein'у».

Участіе или ручательство такого общества въ дѣлѣ организаціи товарищества представляли бы министерству всѣ желательныя гарантіи, и вообще общество оказало бы не малую ему помощь и содѣйствіе, какъ въ расцѣнкѣ мѣстностей, таксаціи театровъ, такъ и въ доставленіи свѣдѣній и матеріала, потребнаго для видовъ правительства.

Такое общество, осуществленіе котораго уже намѣчено проектомъ новаго устава «Общества для пособія нуждающимся сценическимъ дѣятелямъ» подъ наименованіемъ «Русское Театральное Общество»— представитъ собою ядро упорядоченной актерской профессіи, къ которому мало по малу несомнѣнно примкнутъ всѣ русскіе актеры.

Перечитывая написанное, я безъ труда могу себѣ представить то недовольствіе, которое эти страницы возбудятъ во многихъ сентименталахъ «свободнаго искусства». Мнѣ ясно слышатся ихъ вопли и обвиненія меня въ посягательствѣ на эту свободу. Но что же дѣлать? Каюсь и сознаюсь откровенно: я убѣжденъ, что падающее все ниже и ниже русское театральное искусство можетъ быть спасено только разумной регламентаціей театральнаго дѣла въ Россіи. Я прихожу къ этому выводу не à priori, а путемъ изученія современнаго состоянія этого вопроса и той сферы, въ которой театральное дѣло у насъ держится, но не закрываю глазъ и на уроки прошлаго. Опытъ предоставленія театра на произволъ судьбы и частныхъ начинаній привелъ въ столицахъ къ созданію пошлѣйшаго репертуара театра Корша въ Москвѣ и къ лубочнымъ те-

атральнымъ попыткамъ подобнаго же рода въ Петербургѣ, да еще къ открытію опереточныхъ и кафешантанныхъ вертеповъ въ обѣихъ столицахъ; насколько «свободное искусство» отъ того выиграло— доказательство на лицо. Въ провинціи же театръ былъ свободенъ всегда, но кромѣ «свободныхъ нравовъ» никакихъ плодовъ пока не далъ.

Наконецъ, намѣченныя мною выше мѣры, направлены не къ стѣсненію свободы искусства, а къ огражденію его отъ безпрепятственнаго нынѣ и неизбѣжнаго извращенія. Огражденіе это должно быть сильно и твердо, и только правительственная власть можетъ взять на себя эту задачу. Это такое же стѣсненіе, какъ стѣсненіе игорныхъ домовъ и тому подобныхъ прелестей людской предпріимчивости; однако же никто не оспариваетъ права такой правительственной регламентаціи въ видахъ ея нравственной пользы для общества. Или нравственный вредъ безобразнаго театра меньше вреда отъ игорныхъ домовъ?

Даже такія либеральныя западноевропейскія государства, какъ Франція, не стѣсняются ставить театрамъ извѣстныя условія свои, опредѣляющія характеръ театра, подробности его репертуара и вообще способъ веденія дѣла. Такими «cahiers des charges» регламентируются тамъ всѣ театры, получающіе правительственную или муниципальную субсидію. Не мѣшало бы и у насъ хоть въ университетскихъ провинціальныхъ центрахъ: Кіевѣ, Харьковѣ, Одессѣ, Казани и Омскѣ, завести театры строго опредѣленнаго характера и поддержанные правительственной субсидіей; въ остальныхъ же крупныхъ провинціальныхъ городахъ театры должны быть субсидированы мѣстными общественными учрежденіями, которыя и могутъ поставить имъ въ обязательство извѣстныя регулирующія дѣятельность этихъ театровъ условія. Расходы всѣхъ такихъ субсидій представляютъ собою одну изъ плодотворнѣйшихъ статей расхода на народное образованіе (Припомнимъ слова Шиллера: «Театръ это каналъ, которымъ льется непосредственно въ народныя массы то, что вырабатываютъ наука и знаніе»), и будущія поколѣнія подъемомъ нравственнаго и художественнаго развитія своего вернутъ ихъ государству съ избыткомъ.

Что касается до всѣхъ остальныхъ мѣстностей Россіи, то въ нихъ предполагаемая регламентація театральнаго дѣла оправдывается болѣе прочнымъ существованіемъ театровъ, большею обезпе-

ченностью сценическо-художественной профессіи, подъемомъ уровня артистическаго сословія и успѣхами художественнаго развитія массъ Неужели всего этого мало?

Въ болѣе простодушномъ населеніи нашей провинціи пока еще теплится искра влеченія къ художественнымъ впечатлѣніямъ; благодаря ей, хорошее еще тянетъ къ себѣ зрителя; но постоянно испытываемыя имъ разочарованія дискредитируютъ театръ въ его глазахъ все болѣе и болѣе. Неужели же мы будемъ ждать, скрестивши руки, чтобы эта искра совсѣмъ погасла?

IX.

Новые горизонты русскаго театра.

Случалось ли вамъ, читатель, видѣть у сентиментальныхъ старушекъ картинки съ фокусомъ? Смотришь на нее справа—видишь пылающее сердце; смотришь слѣва—якорь; станешь прямо противъ—видишь всѣ три христіанскія добродѣтели вмѣстѣ: Вѣру, Надежду и Любовь. Эти картинки дѣлались изъ картонныхъ полосокъ, стоящихъ ребромъ къ зрителю; на одной сторонѣ всѣхъ полосокъ рисовалось одно, на другой — другое, а въ промежуткахъ между полосками, на фонѣ картины, изображалось все содержаніе въ совокупности.

Мнѣ вспомнились эти картинки при чтеніи статьи г. Виктора Крылова «Очерки театральнаго дѣла въ Европѣ», напечатанной въ ноябрьской и декабрьской книжкахъ «Русской Мысли» за 1892 г. Статья написана очень замысловато, но какъ разъ по образцу сказанныхъ фокусныхъ картинокъ: прочтетъ ее рядовой, сторонній читатель — получится одно впечатлѣніе; прочтетъ кто изъ «посвященныхъ» въ театральное дѣло — впечатлѣніе измѣнится; наконецъ, кто съумѣетъ читать между строкъ, того ждетъ цѣлый рядъ знаменательныхъ открытій.

Читатель первой категоріи увидитъ, что автору близко знакомо современное состояніе театра во Франціи, Германіи, Англіи, Италіи, Испаніи и скандинавскихъ государствахъ. Авторъ сообщаетъ и историческія свѣдѣнія изъ прошлаго лучшихъ европейскихъ сценъ: французской «Comédie» и вѣнскаго Бургъ-театра; обрисовываетъ современный репертуаръ привилегированныхъ и спекулятивныхъ европейскихъ театровъ; приводитъ число представленій пьесъ того или другаго рода, суммы сборовъ, жалованья артистовъ, численность труппъ, размѣры авторскихъ вознагражденій, положеніе ху-

дожественныхъ директоровъ, устройство режиссерской части, театральныхъ агентствъ и состояніе театральныхъ школъ. Мы узнаёмъ, что эти фактическія свѣдѣнія почерпнуты авторомъ личными наблюденіями и справками; онъ бесѣдовалъ съ Жюль-Кларети и Сарду въ Парижѣ, съ Эчегараемъ и Кано-и-Мазасъ въ Мадритѣ, съ итальянцемъ Галлини, съ Грубе въ Берлинѣ, съ Вейленомъ въ Вѣнѣ и т. д. Все это обиліе именъ, названій, цифръ и статистическихъ данныхъ для читателей, не занимающихся спеціально театромъ, не державшихъ въ рукахъ всякаго рода «ежегодниковъ» и отчетовъ, издаваемыхъ разными сценами, и знакомыхъ съ европейскими театрами только по отрывочнымъ газетнымъ свѣдѣніямъ — должно представляться неоспоримымъ доказательствомъ компетентности автора, его глубокихъ изученій и пониманія всѣхъ тонкостей дѣла. Интересъ этой фактической части статьи увеличивается еще и тѣмъ, что, по свидѣтельству автора, всѣ почти западно-европейскія сцены представляютъ собою яркіе образцы повсемѣстнаго паденія художественности, принесенной въ жертву грошу. Авторъ энергично осуждаетъ такое направленіе театральной дѣятельности: «частная антреприза гоняется за придумываніемъ какихъ-нибудь искусственныхъ мѣръ, не останавливается ни передъ какою пошлостью, чтобъ только привлечь къ себѣ публику, даже поблажая ея грубымъ вкусамъ». «Даже смыслъ классическихъ произведеній частная антреприза съумѣла разбить, привлекая публику не содержаніемъ драмы, не даровитымъ исполненіемъ, а блестящими декораціями и костюмами». Читатель симпатизируетъ автору за его честный, строгій взглядъ на задачи театра и, вмѣстѣ съ тѣмъ, чувствуетъ нѣкоторое облегченіе: если художественный уровень театра упалъ такъ низко во всей Европѣ, если даже лучшія сцены не устояли противъ напора новыхъ вкусовъ и требованій публики, то чѣмъ же особенно плохъ нашъ собственный театръ и въ правѣ ли мы такъ жаловаться на его теперешнее состояніе?

Для читателя, занимающагося театромъ, фактическая сторона статьи г. Крылова не представляетъ собою ничего, ни новаго, ни особенно интереснаго, тѣмъ болѣе, что знакомство автора съ театрами Скандинавіи, Испаніи, Италіи и даже Англіи, очевидно, весьма поверхностное и фигурируетъ въ статьѣ болѣе для полноты очерка, или, какъ говорится, «для красоты слога». Факты изъ театральной жизни Франціи и Германіи, занимающіе наиболѣе видное мѣсто въ «очеркахъ» г. Крылова, общеизвѣстны и блещутъ

болѣе пестротою, чѣмъ крупностью и глубиною. Для такого читателя, повторяемъ, гораздо интереснѣе обобщенія и выводы, дѣлаемые авторомъ изъ наблюденій, художественные идеалы и убѣжденія самого автора, полагаемыя имъ въ основу его критическаго отношенія къ современному театральному дѣлу въ Европѣ. Посмотримъ же, какъ авторъ понимаетъ задачи театрально - художественнаго творчества и условія драматическаго и сценическаго искусства, посмотримъ, однимъ словомъ, на принципіальную сторону его воззрѣній.

По словамъ г. Крылова: «преобладаніе внѣшней стороны творчества (т. е. изображенія дѣйствительности), или внутренней (т. е. идеи) приводитъ къ двумъ крайностямъ: или къ безцѣльному и вредному реализму, или къ тенденціи, къ нравоученію, къ дидактикѣ. Между этими двумя крайностями зиждется почти все творчество художника-писателя, уклоняясь болѣе или менѣе то въ одну сторону, то въ другую, иногда даже помимо воли автора. У одного немножко больше идейности, у другаго — внѣшней отдѣлки картинъ; писатель часто и самъ не знаетъ, почему это такъ выходитъ, и эти двѣ стороны творчества (?) можно выслѣдить и въ большой драмѣ съ широкими задачами, и въ маленькой нравоописательной сценкѣ, и даже въ карикатурномъ фарсѣ. Правильное сочетаніе помянутыхъ двухъ сторонъ творчества, внутренней и внѣшней, рождаетъ типъ (жизни вообще или отдѣльнаго лица). Но погоня за тѣмъ, чтобы создать непремѣнно выдающійся типъ, приводитъ иногда къ третьему отступленію отъ художественной правды, именно—къ изображенію явленій исключительныхъ, т. е. не того, что случается повседневно, а того, что могло случиться при извѣстныхъ данныхъ времени, мѣста, рѣдкихъ аномалій характеровъ и т. п., что блеститъ эффектомъ своей необычайности и потому чуждо общей жизни зрителей»*).

Признаюсь, мнѣ рѣдко случалось читать такое простое, несложное объясненіе задачъ поэтическаго творчества и самаго творческаго процесса. Начиная съ Аристотеля, мы думали, что художественное творчество самоцѣльно; что поэтъ - писатель создаетъ свои произведенія и образы силою таланта, т. е. гармоническаго сочетанія ума, чувства и воображенія, подражая

*) Глава IX, стр. 25.

природѣ; что только созданныя такимъ путемъ произведенія будутъ и художественны (ибо ихъ создавалъ поэтическій, творческій талантъ), и художественно - правдивы (ибо они взяты изъ жизни); произведенія же, писанныя въ доказательство какой-либо идеи, подчиняющей себѣ сочинительство автора и произведенія, только копирующія дѣйствительность, и не будутъ художественными произведеніями, ибо въ нихъ истинное творчество не проявляется, и авторы ихъ не будутъ творцами - писателями, а только сочинителями или копировщиками.

По г. Крылову выходитъ, что цѣль драматическаго творчества— родить типъ жизни вообще или типъ отдѣльнаго лица, дать изображеніе того, что случается повседневно, что не чуждо общей жизни зрителей. При такой скромной цѣли съ авторомъ случаются иногда непріятные сюрпризы: онъ самъ не знаетъ, почему это такъ выходитъ, что въ его произведеніи или искажена правда (преобладаетъ внутренняя сторона творчества), или отсутствуетъ всякая идея (преобладаетъ внѣшняя сторона). Очевидно, что подъ такія опредѣленія творческихъ задачъ едва-ли подойдутъ величайшія произведенія драматическаго творчества: и Шекспиръ, и Шиллеръ, и Мольеръ — какой - нибудь стороной да вылѣзутъ изъ отмежеванныхъ г. Крыловымъ границъ; но зато творчество самого г. Крылова какъ нельзя лучше въ нихъ укладывается, и если съ нимъ когда и случится одинъ изъ указанныхъ имъ сюрпризовъ, то русская современная сцена ничего отъ того не проиграетъ: въ одномъ случаѣ получится что - нибудь въ родѣ г. Невѣжина, въ другомъ—г. Карпова.

Не менѣе самостоятельные взгляды высказываетъ г. Крыловъ на различныя направленія драматическаго творчества. По его словамъ, французскіе писатели XVII — XVIII вѣка, «плѣнившись болѣе внѣшнимъ эффектомъ греческихъ драмъ, стали писать драмы по ихъ образцу» и породили такъ называемый ложно - классицизмъ. «Но изображеніе исключительныхъ страстей, исключительныхъ положеній, чуждыхъ жизни зрителя, могло производить на него только впечатлѣніе эффекта»*).

Я совершенно не понимаю, какіе такіе внѣшніе эффекты античной трагедіи (чуждой именно этихъ эффектовъ) могли «плѣнить» французскихъ лже-классиковъ. Объяснять происхожденіе цѣ-

*) Глава IX, стр. 25.

лаго литературнаго направленія какими-то чисто ремесленными соображеніями не значитъ ли мѣрить немного на собственный аршинъ. Я охотнѣй вѣрю, что и Корнель, и Расинъ были плѣнены величавостью образовъ античной драмы и старались возсоздать ихъ при спеціальномъ освѣщеніи своего громаднаго лирическаго таланта. Подъ этимъ освѣщеніемъ сторона чувства, страсти выросла настолько сильно, что по размѣрамъ она можетъ показаться нѣсколько преувеличенною, но отнюдь не ложною по своей сущности, или настолько «чуждою жизни зрителя, что могла производить на него только впечатлѣніе эффекта».

Этимъ же преобладаніемъ лирическаго элемента отличается и вся школа романтизма, явившагося логическимъ послѣдствіемъ ложноклассическаго направленія, а вовсе не порожденнаго подражаніемъ испанскимъ драматургамъ плаща и шпаги, какъ полагаетъ г. Крыловъ. Романтики интересовались предпочтительно міромъ вовсе не исключительныхъ, а присущихъ каждому человѣку чувствъ, страстей, отвлеченныхъ нравственныхъ принциповъ, усиливали эти чувства, страсти и понятія въ поэтическихъ воспроизведеніяхъ силою своего лирическаго дарованія, мало заботясь объ эпической точности своихъ созданій. Если В. Гюго или Байронъ дали такіе яркіе, поэтическіе образы человѣческихъ страстей, если они съ такою силою и рельефностью обнажили сильнѣйшія проявленія души человѣческой, то отчего же это должно оказаться чуждымъ, если не жизни, то хоть душѣ и поэтическому чувству зрителя? Неужели въ этомъ ничего нѣтъ, кромѣ эффекта?

Успѣхъ реальнаго направленія (какъ художественно-жизненной правды существовавшаго всегда, во всѣхъ истинно художественныхъ произведеніяхъ) г. Крыловъ объясняетъ опять-таки своимъ излюбленнымъ мотивомъ, тѣмъ, что его создала комедія, которая «шла болѣе близко къ современной ей жизни, захватывала самое повседневное». Какъ-будто Шекспиръ въ своихъ трагедіяхъ не глубоко реаленъ, несмотря на то, что онѣ и не были близки современной жизни и не захватывали повседневное?

Приверженность къ современному, повседневному заводитъ г. Крылова до нечаянно или умышленно невѣрнаго толкованія словъ Лессинга, сказавшаго, что «исторія должна быть для драматическаго писателя только средствомъ, а не цѣлью». Слова эти г. Крыловъ толкуетъ въ томъ смыслѣ, что «драматическое произведеніе должно быть прежде всего откликомъ запросовъ совре-

менной жизни, хотя бы даже и было облечено для яркости картины въ историческую форму».

Смѣю увѣрить г. Крылова, что Лессингъ, называя исторію лишь средствомъ для творческихъ цѣлей поэта, имѣлъ въ виду ту мысль, что одно воспроизведеніе историческихъ фактовъ на сценѣ не можетъ служить объектомъ поэтическаго творчества. Изображая въ трагическомъ или комическомъ дѣйствіи живыхъ людей поэтъ можетъ пользоваться и историческими событіями, если эти событія пригодны для его главной цѣли, т. е. стремленію облекать въ образы возможное и общечеловѣческое. Такимъ образомъ Лессингъ противополагаетъ изображеніе только историческихъ фактовъ во всей ихъ точности (что можетъ служить предметомъ науки, изслѣдованія и т. п., но не драматическаго творчества) поэтическому изображенію возможнаго и общечеловѣческаго въ исторической обстановкѣ, а отнюдь не отраженіямъ «запросовъ современной жизни», какъ непремѣннаго условія драматическаго произведенія.

Выставляя главнымъ требованіемъ отъ драматическаго произведенія отзывчивость на явленія современной жизни, г. Крыловъ весьма снисходительно смотритъ на замѣченныя имъ въ современномъ репертуарѣ «отступленія отъ художественной правды» даже въ мелодрамахъ, опереттахъ, феерiяхъ и обстановочныхъ пьесахъ, и находитъ, что «не въ этомъ еще была главная бѣда»; по его мнѣнію, «строго художественныхъ произведеній слишкомъ мало, и задача не въ томъ, чтобъ вовсе не было отступленій, а въ томъ, чтобы ихъ было наивозможно меньше, чтобы они были наименѣе замѣтны. Подъ всякою, даже искусственною формою произведенія можно до извѣстной степени приближаться къ художественной правдѣ и откликаться на выдающіяся явленія жизни» *).

Можно ли быть покладистѣе по отношенію къ современному репертуару? На томъ основаніи, что истинно художественныхъ пьесъ мало, художественныя убѣжденія г. Крылова готовы признать права гражданства за всякою пьесой, въ которой фальшь ловко спрятана («наименѣе замѣтна»), лишь бы пьеса имѣла видъ «приближающейся до извѣстной степени къ художественной правдѣ», а главное; «откликалась на выдающіяся явленія

*) «Р. М.», декабрь, 26—27.

жизни». Истинную «бѣду» г. Крыловъ видитъ только въ крайнихъ предѣлахъ торгашеской изобрѣтательности, до которой дошли спекулятивные театры, заманивающіе публику всякими курьезами и эффектами (дождемъ изъ настоящей воды, пожаромъ и фейерверкомъ изъ настоящаго пламени и т. п.).

При такихъ художественныхъ мѣркахъ г. Крылова, границы допустимаго на художественномъ театрѣ расширяются необыкновенно, и теперь уже окажется мало пьесъ, которыя не были бы признаны имъ, если не совсѣмъ, то «до извѣстной» степени художественными.

Не удивительно послѣ этого, что вопросъ о трудности репертуара для «хорошаго театра» разрѣшается г. Крыловымъ довольно легко. По его мнѣнію, «первымъ помощникомъ въ этомъ отношеніи является разнообразіе репертуара», такъ какъ «репертуару всякаго хорошаго театра приходится постоянно колебаться между интереснымъ и хорошимъ». «Не всегда интересное для публики въ то же время и хорошо, и наоборотъ»,— говоритъ г. Крыловъ. «Вкусы публики различны, и, уже отвѣчая разнымъ вкусамъ, театръ пріобрѣтаетъ публику, не потакая ея дурнымъ наклонностямъ».

Если эти, чисто дельфійскія, изреченія пересказать съ болѣе откровенною ясностью, то получится слѣдующее рѣшеніе вопроса и не художественныя, но отвѣчающія вкусамъ публики пьесы должны быть для разнообразія включены въ репертуаръ театра, желающаго имѣть публику. Насколько при этомъ возможно избѣжать опасности «потакать дурнымъ наклонностямъ публики», если именно потакающее этимъ наклонностямъ («отвѣчающее разнымъ вкусамъ») и «интересно» для публики—это новая трудность, которую авторъ, вѣроятно, разъяснитъ намъ въ свое время.

Г. Крыловъ раздѣляетъ по авторамъ пьесы на «сохранившія интересъ пьесы прежнихъ вѣковъ, классическія, и на пьесы близкой намъ эпохи, современныя»; другими словами, подъ «классическими» пьесами г. Крыловъ разумѣетъ «пьесы прежнихъ вѣковъ, сохранившія интересъ». Это для меня совершенное откровеніе: до сихъ поръ я понималъ классическій репертуаръ, какъ образцовый по своей строгой художественности, и въ наивности душевной причислялъ къ нему и «Горе отъ ума», и «Бориса Годунова», и пьесы Гоголя, и многія изъ пьесъ Островскаго, т. е. пьесы, которыя, хотя и не принадлежатъ къ числу пьесъ «преж-

нихъ вѣковъ», но составляютъ классическіе образцы русскаго театра, какъ Эсхилъ, Софоклъ, Еврипидъ, Аристофанъ—классики античнаго греческаго театра, Шекспиръ—классикъ англійскій, Шиллеръ, Гёте, Лессингъ—классики нѣмецкіе, Расинъ, Корнель, Мольеръ, В. Гюго—французскіе и т. д. Я думалъ, что, если большинство классиковъ приходится на вѣка или хоть на года «прежніе», то это происходитъ или потому, что современная намъ эпоха не производитъ образцовыхъ, художественныхъ произведеній, по неимѣнію геніальныхъ современныхъ писателей, или потому, что геніальность произведеній признается за ними не сразу, нужно, чтобы она сознана была возможно большимъ числомъ людей и иногда поколѣній. Я раскаиваюсь теперь, что смѣялся, бывало, надъ однимъ умершимъ уже теперь актеромъ, который считалъ «классическими» пьесами не только всѣ старинныя, но и вообще всѣ писанныя стихами. Оказывается, что мой актеръ былъ очень недалекъ отъ взгляда г. Крылова на признаки классическихъ произведеній театра.

Далѣе г. Крыловъ принимается за очень странное занятіе: самъ наставилъ себѣ пугалъ и храбро сражается съ ними и побѣждаетъ ихъ. Онъ говоритъ: «судьи-фарисеи, любящіе порисоваться серьезностію при запросахъ отъ репертуара, обыкновенно, прежде всего, широко указываютъ на классическій репертуаръ». Самъ излишне широко понимая классическій репертуаръ, г. Крыловъ находитъ, что «именно это-то и показываетъ несерьезность взгляда потому что пользоваться всѣми таковыми произведеніями зря, безъ вниманія къ пьесамъ, безъ знанія дѣла, все равно, что пахать землю бритвой или бриться обломкомъ откопаннаго заржавленнаго меча»*). Да кто же станетъ спорить, что если классическими пьесами зря считать всѣ старинныя, то рискуешь высказать и отсутствіе «вниманія къ пьесамъ», и отсутствіе «знанія дѣла»? По словамъ г. Крылова, «классическій репертуаръ можетъ быть разбитъ (?) на три отдѣла: 1) Дѣйствительно образцовыя пьесы, сохранившія и до сихъ поръ художественную правду, художественный интересъ».

На мѣстѣ г. Крылова, я удовольствовался бы этимъ первымъ отдѣломъ для опредѣленія классическаго репертуара, ибо внѣ «дѣйствительно образцовыхъ пьесъ» его и не можетъ быть ни для кого

*) „Р. М.“ XII, стр. 30—31.

и даже для «судей-фарисеевъ»; всѣ будутъ согласны съ г. Крыловымъ, что эти пьесы «несомнѣнно должны быть постояннымъ украшеніемъ всякой хорошей сцены». Мнѣ страненъ только признакъ такихъ пьесъ: «сохранившія и до сихъ поръ художественную правду»; какъ будто художественная правда можетъ не сохраниться, а выдохнуться, подобно какому-нибудь аромату; очевидно, тутъ есть нѣкоторое смѣшеніе художественной правды и букета современности, не дающаго автору покоя.

Тѣмъ не менѣе, г. Крыловъ, продолжая «разбивать» классическій репертуаръ, относитъ ко второму разряду его «пьесы, по внутреннему содержанію и по формѣ утратившія для насъ свое значеніе, но писанныя людьми даровитыми и потому интересныя болѣе, какъ характеристика своего времени». Это тѣ пьесы, о которыхъ Лаубе остроумно замѣчаетъ, что «матеріалъ для изученія исторіи театра еще не есть матеріалъ для самаго театра». Такого рода пьесы, по словамъ г. Крылова, могутъ появиться на сценѣ «только въ исключительныхъ случаяхъ, для небольшаго кружка любителей, для учащейся молодежи, въ спектакляхъ, посвященныхъ театральнымъ воспоминаніямъ и изъ національной гордости».

Не желая «пахать землю бритвой», я первый готовъ исключить такія пьесы изъ строго классическаго репертуара, къ которому онѣ причислены авторомъ, и вполнѣ раздѣляю мнѣніе и г. Лаубе, и г. Крылова, если при этомъ имѣлись бы въ виду дѣйствительно только пьесы, не имѣющія никакого художественнаго значенія, а лишь интересныя какъ «характеристики своего времени». Но г. Крыловъ причисляетъ къ нимъ трагедіи Расина и Корнеля, которыя хотя и написаны «людьми даровитыми», но, по его мнѣнію, «утратили для насъ свое значеніе, и по внутреннему содержанію, и по формѣ». Въ доказательство своего положенія, авторъ приводитъ слова режиссера Французской Комедіи: «мы должны играть эти пьесы, потому что правительство платитъ намъ за это субсидію, но публика эти спектакли посѣщаетъ очень плохо; они не даютъ и половиннаго сбора».

Даже подъ страхомъ увеличить собою число «фарисеевъ», я никакъ не могу согласиться съ г. Крыловымъ и одобрить режиссера Французской Комедіи. Ни по содержанію, ни тѣмъ паче по формѣ, пьесы такихъ поэтовъ, какъ Расинъ и Корнель, не только не утратили своего художественнаго значенія, но остаются и останутся величайшими образцами драматической поэзіи, изображающими съ

изумительною искренностію, образностью и одушевленіемъ лирическіе моменты жизни дѣйствующихъ лицъ; по стиху же и стилю — это образцы, право которыхъ на «украшеніе хорошей сцены» оправдывается далеко не одной правительственной субсидіей. Если режиссеръ Французской Комедіи тоже считаетъ эти пьесы годными только для учащейся молодежи, да для театральныхъ юбилеевъ, то онъ плохой режиссеръ для привилегированной сцены, не сознающій ни того, чѣмъ она должна отличаться отъ театровъ спекулятивныхъ, ни того, въ чемъ заключаются интересы искусства, какъ «національной гордости»; ссылка же на сборы—и неумѣстна, и не доказательна.

Къ третьему разряду своего классическаго (?) репертуара г. Крыловъ относитъ: «посредственныя и слабыя пьесы знаменитыхъ драматическихъ писателей, потерявшія для насъ почти всякое значеніе, но которыя при помощи богатой обстановки, костюмной и декоративной, могутъ привлекать зрителя пестрымъ зрѣлищемъ и вывѣской имени талантливаго автора». Постановка такихъ пьесъ, по мнѣнію автора, «есть положительный вредъ для театра и прямой обманъ». Совершенно вѣрно, но къ чему только понадобилось г. Крылову подтверждать эту простую истину такими туманными аргументами? «Публика глазѣетъ на пеструю обстановку, получаетъ удовольствіе опереточнаго представленія, а кичится тѣмъ, что смотритъ будто бы классическую пьесу знаменитаго писателя». И это вѣрно, но жаль, что авторъ не указываетъ, какія именно пьесы онъ считаетъ таковыми; при шаткости его вкусовъ — это было бы не лишнее. «Привыкая гоняться за зрѣлищемъ, за внѣшностію картинъ, публика разучивается слушать въ театрѣ, наслаждаться смысломъ пьесы, ея художественною правдой». Золотыя слова, но они относятся ко всѣмъ такого внѣшняго достоинства пьесамъ, хотя бы и не старинным, и не украшеннымъ «вывѣской имени талантливаго автора». «Актеры привыкаютъ къ игрѣ на подъемѣ, къ нѣсколько шаржированнымъ движеніямъ и декламаціи, причемъ, воображая, что дѣлаютъ серьезное дѣло утрачиваютъ простоту художественнаго творчества». Но подобная напасть можетъ приключиться съ актерами, при дурномъ направленіи, и на репертуарѣ истинно классическомъ, образцовомъ, который самимъ г. Крыловымъ признается необходимымъ, какъ «постоянное украшеніе всякаго хорошаго театра». «Авторы, видя, какъ легко и при посредственномъ содержаніи пьесы

выѣзжать на декораціяхъ и костюмахъ, теряютъ охоту къ строгой добросовѣстной работѣ и стараются театральною шумихой и калейдоскопомъ постановочныхъ эффектовъ заполнить недостатокъ наблюдательности, способности создавать». Ужь будто однѣ quasi-классическія пьесы породили въ авторахъ такой взглядъ на театральное сочинительство?!

Повидимому, г. Крыловъ считаетъ приведенныя соображенія настолько вѣскими и убѣдительными, что заключаетъ: «оттого надо быть очень осторожнымъ и умѣлымъ въ пользованіи классическимъ репертуаромъ», какъ будто онъ что-нибудь высказалъ о пользованіи истинно классическими образцами, а не брился все время «обломкомъ имъ самимъ выкопаннаго заржавленнаго меча».

Такою же убѣдительностію отличается и указаніе «осторожнаго и умѣлаго» автора, что «въ Берлинѣ въ концѣ 30-хъ годовъ нашего столѣтія неумѣлая дирекція искала спасенія въ постановкѣ почти исключительно классическихъ пьесъ, и это было время упадка театра; злоупотребленіе этими пьесами оттолкнуло отъ нихъ публику, испортило въ ней вкусъ къ такого рода произведеніямъ» *). Очевидно, что вина здѣсь не въ классическомъ репертуарѣ, а въ «неумѣлости» дирекціи, которая могла оттолкнуть публику и довести театръ до упадка и при всякомъ другомъ репертуарѣ, кромѣ потакающаго «дурнымъ вкусамъ» этой публики.

Г. Крыловъ касается и испанскихъ классиковъ и, повидимому, и ихъ причисляетъ къ своему третьему разряду. Онъ говоритъ: «особенно труденъ выборъ для современнаго репертуара въ испанской классической драматургіи». Своего мнѣнія авторъ не высказываетъ, а довольствуется выпискою мнѣнія Лаубе (котораго вообще онъ часто и охотно цитируетъ), и на основаніи его рѣшаетъ: «стало быть, смотрѣть на эти пьесы можно только со стороны внѣшняго эффекта» **).

Я не берусь разубѣдить г. Крылова въ непогрѣшимости взглядовъ Лаубе, но не могу согласиться съ тѣмъ, что «испанская драма интересна намъ, главнымъ образомъ, по формѣ и граціозной разработкѣ сценъ; но по внутреннему содержанію она намъ чужда». Если современному зрителю чужда и даже мало понятна идея той эпохи Кальдерона и Лопе-де-Вега, подъ вліяніемъ которой

*) Стр. 31.
**) Стр. 31.

написаны ихъ пьесы, то и помимо «интересной формы и граціозной разработки сценъ», созданія испанскихъ классиковъ способны захватить современнаго зрителя силою драматическаго дѣйствія, яркостью чувства и поэзіею, т. е. такими сторонами, которыя близки и понятны всегда и всякому зрителю, не лишенному способности чувствовать и цѣнить художественное и поэтичное. Вотъ почему я рѣшаюсь заступиться за бѣдныхъ испанцевъ, съ которыми такъ жестоко обошлись Лаубе съ г. Крыловымъ.

Изъ всего, что сказалъ г. Крыловъ о классическомъ репертуарѣ, я вывожу два заключенія: что пониманіе имъ значенія классическаго репертуара для театра не спекулятивнаго, а образцоваго, крайне шатко и не глубоко, и что вообще онъ, несмотря на всѣ оговорки, далеко не сторонникъ этого репертуара. Послѣдующее убѣждаетъ меня еще болѣе въ этомъ.

Съузивъ сколь возможно кругъ классическихъ пьесъ, г. Крыловъ продолжаетъ: «но и лучшія классическія произведенія почти никогда не могутъ быть исполняемы на сценѣ такъ, какъ онѣ написаны». Г. Крыловъ требуетъ «пріурочивать ихъ къ современнымъ условіямъ», «чтобы сдѣлать ихъ доступнѣе публикѣ». Онъ не говоритъ уже о «значительныхъ сокращеніяхъ, о перемѣщеніяхъ сценъ; но даже нѣкоторая переработка, мелкія измѣненія діалога, конечно, сдѣланныя опытною литературною рукой, могутъ быть весьма полезны. Пуристы называютъ это святотатствомъ, но театръ отъ этого только выигрываетъ»; и далѣе: «пуристы, возстающіе противъ такого рода обработокъ, прямые враги классическаго репертуара; ихъ требованія ведутъ къ тому, чтобъ оттолкнуть публику отъ классическихъ пьесъ» *).

Нельзя не признаться, что очень опасный принципъ проповѣдуется здѣсь г. Крыловымъ, и многое можно бы сказать противъ хозяйничанья «опытныхъ литературныхъ рукъ» въ геніальныхъ созданіяхъ художественнаго творчества. Теорія говоритъ, что назначеніе театра воспроизводить созданія творцевъ-художниковъ, что театръ существуетъ для пьесъ, а не наоборотъ; что для театра пишутся пьесы, только не геніями, а «опытными литературными руками». Практика показываетъ намъ, что понятіе о сценичности пьесъ весьма растяжимо, и мы видѣли примѣры, что ре-

*) Стр. 31—32.

жиссерское творчество побѣждало мнимую несценичность пьесъ. Художественный вредъ, могущій произойти для театра отъ всякихъ пріурочиваній, обработокъ и приспособленій, гораздо страшнѣе и дѣйствительнѣе того выигрыша для театра, который сулитъ ему авторъ. Поднять публику до пониманія классическаго произведенія—задача болѣе почетная и разумная, чѣмъ понизить произведеніе съ цѣлью «сдѣлать его доступнѣе публикѣ», хотя, конечно, второе легче перваго. При этихъ условіяхъ рѣшить, кто другъ и кто врагъ классическаго репертуара, «пуристы» ли или г. Крыловъ—предоставляю читателю.

Страннѣе всего тѣ аргументы, которыми г. Крыловъ подкрѣпляетъ свои мнѣнія о необходимости извѣстныхъ «приспособленій» классическихъ пьесъ. Въ числѣ доводовъ фигурируетъ, напримѣръ, Шиллеръ, передѣлавшій «Эгмонта» и «Натана Мудраго», по словамъ самого г. Крылова—неудачно; Гёте, передѣлавшій своего «Геца Фонъ-Б.» Шрейфогель и Дангельштедтъ, получившіе извѣстность (какую?) передѣлками испанскихъ и шекспировскихъ пьесъ, и даже такое убѣдительное сообщеніе: «въ Швеціи исполняются опять-таки свои переработки классическихъ пьесъ». Этотъ послѣдній аргументъ подѣйствовалъ на меня такимъ убѣдительнымъ образомъ, что я ужь не знаю, стоитъ ли говорить о томъ, что ссылаться на пріурочиваніе пьесъ Шекспира Гаррикомъ не имѣетъ никакой цѣны: Гаррикъ былъ геніальный актеръ, а г. Крылову должно быть извѣстно, что уже одно это обстоятельство далеко не ручается за непогрѣшимость его пріурочиваній шекспировскихъ пьесъ, да къ тому же мы и знаемъ нѣсколько примѣровъ произвольныхъ и неправильныхъ истолкованій Гаррикомъ шекспировскихъ замысловъ *). Еще страннѣе ссылка г. Крылова на Ирвинга («то же дѣлаетъ и теперь наиболѣе знаменитый изъ современныхъ англійскихъ актеровъ Ирвингъ»). Кромѣ того, что Ирвингъ тоже актеръ и еще менѣе талантливый, чѣмъ Гаррикъ, онъ вмѣстѣ съ тѣмъ и директоръ-собственникъ театра «Lyceum» въ Лондонѣ, одного изъ тѣхъ спекулятивныхъ театровъ, которые возбуждаютъ справедливое негодованіе г. Крылова за неразборчивость средствъ завлекать къ себѣ публику, театръ, въ которомъ я видѣлъ гётевскаго «Фауста» «переработаннымъ» въ феерію (г. Ирвингъ самъ игралъ Мефистофеля) и гдѣ самъ г. Крыловъ видѣлъ «совершенно безсмысленную драму» «Пиг-

*) Какъ, напримѣръ, его измѣненіе сцены смерти Джульетты.

маліонъ и Галатея», по сюжету не далеко отошедшую отъ оперетты» *).

Я могъ бы еще напомнить г. Крылову передѣлку очень «опытныхъ литературныхъ рукъ» гг. Александра Дюма-отца и Поля Мериса «Гамлета» или переработку «Укрощеніе строптивой», которую возитъ съ собой г. Кокленъ, чтобы показать, во что могутъ обращаться великія произведенія, приспособленныя къ «современнымъ театрамъ»,—но довольно и этого.

Перейдя къ репертуару современному, г. Крыловъ чувствуетъ себя какъ рыба въ водѣ. На радостяхъ онъ такъ разыгрался, что наговорилъ много лишняго и не мало смѣшнаго.

«Такъ называемый современный репертуаръ, т. е. пьесы позднѣйшихъ и современныхъ писателей составляютъ главную основу серьезныхъ театральныхъ представленій».

«Если эти пьесы и уступаютъ классическимъ, то онѣ уже потому интересны, что онѣ ближе къ жизни зрителей».

«Къ этимъ пьесамъ приходится относиться снисходительнѣе, чѣмъ къ классическому репертуару, уже за одну ихъ современность, а тѣмъ болѣе къ новымъ, интереснымъ, сверхъ того, и новизною, и особенно къ веселымъ пьесамъ». (Выходитъ что-то въ родѣ того, что «главную основу серьезныхъ театральныхъ представленій» составляютъ «веселыя пьесы»).

«Вызывать въ публикѣ смѣхъ и веселье, не оскорбляя тонкаго вкуса грубымъ фарсомъ, гораздо труднѣе, чѣмъ дѣйствовать сценами патетическими и даже сильною драмою».

Правда, воспроизведенная безъ таланта, будетъ, конечно, блѣдна и не интересна; лучше мириться съ нѣкотораго рода отступленіями отъ правды, только бы произведеніе было талантливо; все-таки, главною цѣлью творчества должны быть современность и правда» **).

По этимъ выпискамъ можно составить себѣ довольно точное представленіе объ эстетическихъ убѣжденіяхъ г. Крылова и о художественныхъ идеалахъ его въ вопросѣ репертуара «всякаго хорошаго театра», репертуара — преимущественно современнаго состоящаго, главнымъ образомъ, изъ веселыхъ пьесъ, въ кото-

---

*) «Р. М.», ноябрь, стр. 76.

**) «Р. М.», декабрь, стр. 32.

рыхъ нѣкоторыя отступленія отъ правды возмѣщаются новизною и современностью, составляющими главную цѣль творчества.

Допуская, въ данное время, «недостатокъ интересныхъ оригинальныхъ новинокъ, къ которымъ такъ падка публика (и авторъ замѣчу я)»—г. Крыловъ рекомендуетъ обращеніе не къ интереснымъ и въ прибавку талантливымъ пьесамъ прежнихъ эпохъ, а къ переводамъ и заимствованіямъ чужихъ новинокъ. «Люди, не имѣющіе достаточнаго дарованія, чтобы чужую мысль, чужую сцену освѣтить колоритомъ своей національности, очень возстаютъ противъ передѣлокъ съ иностраннаго, предпочитая имъ простые переводы; это доказываетъ большое незнаніе театральнаго дѣла» *).

Пусть г. Крыловъ увѣрится въ моемъ полномъ «незнаніи театральнаго дѣла», пусть онъ считаетъ меня чѣмъ угодно, но и я, грѣшный человѣкъ, предпочитаю хорошій переводъ хорошей пьесы такому «освѣщенію колоритомъ національности», подъ которымъ, какъ въ «Обществѣ поощренія скуки», русскіе вице-губернаторы, сочинявшіе колбасникамъ стихи, цѣлуются съ женами въ зимнихъ садахъ петергофскихъ дачъ, и какіе-то профессора читаютъ публичныя лекціи «о любви»... въ Ораніенбаумѣ.

Интереснѣе всего, что, въ оправданіе такихъ передѣлокъ, г. Крыловъ приводитъ слѣдующія соображенія: «Сцена—не книга, которую можно читать, останавливаясь, когда вздумаешь, сцена—живое дѣло; тутъ все должно быть приноровлено такъ, чтобы зритель получалъ впечатлѣніе непосредственно, чтобы по возможности ему не нужно было отвлекаться постороннимъ мышленіемъ. Вы говорите русскому зрителю слово «префектъ» — и зритель долженъ на нѣсколько секундъ отвлечься, чтобъ сообразить дѣятельность префекта, а между тѣмъ дѣйствіе идетъ дальше и что-нибудь утрачивается, но вы скажите: «губернаторъ»—и дѣятельность лица ясна сразу» **).

Это положительно перлъ театральнаго Credo г. Виктора Крылова! Счастливая публика! ей сулится въ будущемъ безмятежное наслажденіе и полное отдохновеніе мозговъ, не тревожимыхъ никакими «отвлеченіями» въ пьесахъ г. Крылова!

---

*) «Р. М.» декабрь, стр. 32.

**) Тамъ же, 33.

«Впрочемъ,—говоритъ г. Крыловъ далѣе—особенно рѣзкіе нападки на заимствованія и передѣлки слышатся обыкновенно больше отъ людей, которые сами для своихъ произведеній берутъ направо, налѣво, что случится, сцену, лица, мысль, но безъ указанія источника, и это считается болѣе честнымъ».

Что это? неосторожность разболтавшагося на свою голову человѣка или цинизмъ? Вѣдь если просмотрѣть весь репертуаръ самого г. Крылова, то его полемическая выходка очень напоминаетъ извѣстную уловку уличныхъ грабителей, которые раньше всѣхъ кричатъ «караулъ», чтобы отвести отъ себя подозрѣнія ближайшаго городоваго. Удивительно, до чего можетъ доводить избытокъ усердія!

Происхожденіе историческихъ пьесъ въ современномъ репертуарѣ г. Крыловъ тоже объясняетъ по-своему: «запросъ на новинки и трудность талантливо и интересно выводить на сцену выдающіяся явленія общественной жизни побуждаетъ часто и современныхъ авторовъ писать пьесы историческія, бытовыя, постановочныя, безъ существенной нужды поднять художественное содержаніе яркостію картины, а скорѣе только, чтобы поддержать ею бѣдность фантазіи или интересомъ историческаго факта прикрыть слабость творчества» *).

Да, конечно, если авторъ имѣлъ въ виду такія пьесы, какъ «Дѣвичій переполохъ», но въ общемъ такое объясненіе и не вѣрно, и слишкомъ ужь узко-ремесленно.

Но довольно о репертуарѣ: мы ужь знаемъ достаточно взглядъ г. Крылова на эту важную сторону театральнаго дѣла.

Теперь посмотримъ, какъ г. Крыловъ понимаетъ другую и не менѣе важную сторону дѣла: составленіе сценическаго персонала, умѣнье пользоваться актерами, умѣнье разумно и плодотворно направлять ихъ дарованія.

Цѣльность и ровность труппы,—говоритъ г. Крыловъ,—должны быть непремѣннымъ условіемъ хорошо организованнаго театра. «Неправильно смотритъ тотъ, кто станетъ набирать въ труппу актеровъ зря, только потому, что они гдѣ-нибудь имѣли успѣхъ, даже если успѣхъ этотъ не фальшивый, и актеръ дѣйствительно талантливъ. Задача состава труппы заключается не въ томъ, чтобы собрать са-

*) Тамъ же.

мыхъ даровитыхъ актеровъ страны, но въ томъ, чтобы имѣть даровитыхъ на каждое дѣло» *).

Г. Крыловъ заявляетъ, что онъ «вообще не поклонникъ строгаго подраздѣленія актеровъ на амплуа».

Въ тѣхъ труппахъ, гдѣ «уже на одно дѣло есть талантливые представители, надо ихъ искать на другое, и если ненужный актеръ будетъ даже талантливѣе того, который нуженъ, надо взять менѣе талантливаго, но чтобъ всякое дѣло было хорошо обставлено» **).

Г-нъ Крыловъ не особенный поклонникъ школьной подготовки актера и лучшею школою считаетъ практику на сценѣ. Наилучшимъ способомъ приготовленія актеровъ онъ признаетъ выработку постепеннымъ переходомъ отъ мелкихъ ролей къ значительнымъ, подъ руководствомъ опытнаго начальника. «Такая выработка актеровъ на самой сценѣ, гдѣ онъ постепенно завоевываетъ себѣ почетное мѣсто, всегда была однимъ изъ условій хорошаго управленія театромъ. Разумѣется, выдающіяся дарованія и пріятно, и необходимо пріобрѣсти: гдѣ бы они ни проявились, но всегда лучше получать ихъ во дни ихъ начинаній и развивать самому, чѣмъ брать готовыми знаменитостями» ***).

Относительно вознагражденія актеровъ авторъ склоняется на сторону германской системы, по которой мѣсячное жалованье дѣлится на двѣ половины: одна выдается какъ жалованье, а другая— какъ гарантированныя разовыя за столько-то представленій. Количество разовыхъ, полученныхъ сверхъ гарантированнаго числа представленій, будетъ зависѣть, конечно, отъ распредѣленія ролей и отъ текущаго репертуара, т. е. отъ лица, завѣдующаго сценой.

«Все это показываетъ, что можетъ и что долженъ дѣлать знающій и опытный управляющій театромъ», пишетъ г. Крыловъ и, ссылаясь на дѣятельность опять-таки Лаубе, горячо отстаиваетъ для такихъ лицъ званіе «артистическаго директора» и возможно широкую самостоятельность. Приведя цифры вознагражденія «артистическихъ директоровъ» на разныхъ европейскихъ сценахъ (около 10.000 рублей на наши деньги), г. Крыловъ высказывается за долгосрочный контрактъ, которымъ такое

*) «Р. М.». ноябрь, стр. 97.
**) Тамъ же, стр. 98.
***) Тамъ же, стр. 95.

лицо должно быть привязано къ театру, и какъ il ne jure que par Лаубе, то приводитъ его доводы въ подтвержденіе такого требованія; на вопросъ заданный Лаубе: отчего онъ такъ стоитъ за пятилѣтній срокъ контракта, Лаубе отвѣчалъ: «Оттого, что въ первые годы я буду принужденъ надѣлать себѣ множество враговъ. Я долженъ все приводить въ порядокъ и давать отставки. Послѣ двухъ или трехъ лѣтъ меня будутъ въ сущности, только ненавидѣть, лишь на четвертый и на пятый годъ я буду въ состояніи создавать и пріобрѣтать друзей» *).

Трудно что-либо сказать противъ всѣхъ этихъ положеній г. Крылова, такъ какъ всѣ они въ сущности сводятся къ одному: чтобы хорошо вести театральное дѣло, хорошо составить труппу, развивать и направлять актерскія способности, нужно прежде всего талантливаго, образованнаго, съ развитымъ художественнымъ вкусомъ, опытнаго руководителя, управляющаго или артистическаго директора. Если Лаубе удовлетворялъ этимъ условіямъ, то и слава Богу, но можетъ ли другой кто быть такимъ Лаубе,—вопросъ открытый, ибо часто—quod licet Jovi non licet bovi.

Я не буду останавливаться на остальныхъ частяхъ статьи г. Крылова, касающихся вопросовъ: о театральныхъ школахъ, объ авторскомъ вознагражденіи, объ отношеніяхъ къ театру публики и критики, не потому, чтобы нечего было возразить автору по этимъ поводамъ, а потому, что размѣръ настоящаго письма и такъ превысилъ мои первоначальныя намѣренія и еще потому, что и сказаннаго, полагаю, вполнѣ достаточно для вѣрной оцѣнки эстетическихъ убѣжденій, художественнаго вкуса и практическихъ взглядовъ, которые г. Крыловъ готовъ примѣнить къ руководительству серьезной сцены, съ которыми онъ берется «вести публику».

Не могу, однакоже, не отмѣтить того умиленія, съ которымъ г. Крыловъ сообщаетъ, что для драматическихъ авторовъ лучшая страна—Испанія, гдѣ «авторъ получаетъ по 20 проц. съ валоваго сбора театра за первыя три представленія пьесы, потомъ за всѣ остальныя по 10 проц.; но если пьеса перейдетъ двадцать представленій, то двадцатое ея исполненіе есть бенефисъ автора. Не только ему отдается сборъ, но весь спектакль составляетъ какъ бы праздникъ автора: его поздравляютъ, дѣлаются подношенія, подарки. Писатель Капо-и-Мазасъ показывалъ мнѣ въ Мадридѣ цѣ-

*) См. тамъ же, стр. 82 и 83.

лый подборъ красивыхъ вещицъ, подаренныхъ ему на 20-е представленіе его драмы» *).

Читатель можетъ посѣтовать на меня, что я утруждаю его вниманіе цитатами такихъ мѣстъ статьи г. Крылова, которыя на первый взглядъ не имѣютъ для насъ существеннаго значенія; стоитъ только стать на третью изъ обѣщанныхъ мною точекъ зрѣнія, и многое, что казалось не важнымъ, получитъ весьма важное значеніе.

Эта точка зрѣнія, позволяющая читать между строкъ и видѣть статью г. Крылова въ ея настоящемъ свѣтѣ, получается тогда, если мы знаемъ, что предъ нами не просто критическое изслѣдованіе театральнаго дѣла, написанное спеціалистомъ, а изложеніе взглядовъ лица, призваннаго завѣдывать нашею привиллегированною драматическою сценой, т. е. направлять русское театральное дѣло.

При этомъ условіи, становятся особенно вѣскими тѣ слова, которыми авторъ объясняетъ цѣль своей статьи, говоря въ началѣ ея, что «надо хорошо знать сложный механизмъ, изъ котораго театръ состоитъ, начиная отъ главнаго распорядителя до послѣдняго работника на сценѣ, отъ газетнаго рецензента до посѣтителя райка, отъ художественнаго творчества, отъ пьесы до послѣдняго башмака костюма, чтобы уяснить себѣ всѣ причины разумнаго успѣха и неуспѣха дѣла. Только при самомъ внимательномъ обсужденіи взаимодѣйствія всѣхъ этихъ факторовъ театра: публики, автора, распорядителей, исполнителей, можно знать, что слѣдуетъ требовать, къ чему относиться съ снисхожденіемъ, гдѣ видѣть дѣйствительно честный трудъ и стремленіе къ художественному творчеству, гдѣ посторонніе цѣли, слабости, потачки, неумѣлость и лѣнь,—словомъ, съ кѣмъ идти рука объ руку, съ кѣмъ враждовать» **).

Теперь «очерки» г. Крылова получаютъ значеніе чего-то въ родѣ тронной рѣчи, изложенія основаній будущей политики, и открываютъ намъ обширные горизонты. Мы не рѣшимся ужь, ознакомившись со взглядами г. Крылова, воскликнуть вмѣстѣ съ Чацкимъ:

---

*) «Р. М.», декабрь, стр. 40.
**) «Р. М.», ноябрь, стр. 73.

Съ такими чувствами! съ такой душой!
Любимъ!

потому, что наша театральная дирекція избрала именно г. Крылова для поднятія художественнаго уровня русской сцены, и позволимъ себѣ только чуть-чуть заглянуть за завѣсу будущаго, краешекъ которой приподнятъ немного статьей г. Крылова, можетъ быть и помимо его желанія.

Я вижу отсюда, какъ «артистическій директоръ» г. В. Крыловъ, надѣленный, «широкою самостоятельностію», въ первые три года «дѣлаетъ себѣ враговъ» и ненавидимъ, «все приводя въ порядокъ и давая отставки»; какъ потомъ, разсмотрѣвъ «съ кѣмъ идти объ руку и съ кѣмъ враждовать», онъ «создаетъ и пріобрѣтаетъ друзей» среди артистовъ, «полученныхъ въ дни ихъ начинаній и имъ развитыхъ»; какъ эти артисты, «стремясь къ художественному творчеству», играютъ за гарантированныя разовыя, вырабатывая свои дарованія, «безъ строгаго подраздѣленія на амплуа», на пьесахъ текущаго репертуара; какъ этотъ репертуаръ составляется изъ весьма малаго числа (noblesse oblige) классическихъ пьесъ, «приспособленныхъ опытною литературною рукою къ требованіямъ современнаго театра», и весьма большаго числа пьесъ современныхъ, «особенно веселыхъ», интересныхъ и близкихъ «къ жизни зрителей», хотя и съ «нѣкоторыми отступленіями отъ правды», но отступленіями «мало замѣтными», пьесъ—«вызывающихъ въ публикѣ смѣхъ и веселье, не оскорбляя тонкаго вкуса грубымъ фарсомъ»; какъ «недостатокъ интересныхъ и оригинальныхъ новинокъ» возмѣщается «передѣлками и присобленіями», въ которыхъ чужая мысль освѣщена г. Крыловымъ «колоритомъ его національности»; какъ г. Крыловъ прилагаетъ всѣ усилія, чтобы публика не была затруднена никакими «отвлеченіями» мысли; какъ, наконецъ, г. Крыловъ получаетъ милліардъ испанскихъ мараведисовъ за свои пьесы и «цѣлый подборъ красивыхъ вещицъ» въ еженедѣльные бенефисы, празднуемые въ 20-я представленія его пьесъ, «составляющихъ главную основу серьезныхъ театральныхъ представленій».

X.

Утерянныя понятія.

«.. остальные содѣйствовали ансамблю».
Изъ газетной рецензіи.

La critique est aisée—говоритъ пословица, и ничто такъ блистательно не подтверждаетъ ее, какъ современная художественная критика, или точнѣе—художественное рецензентство. Серьезная, обстоятельная критика, критика знанія и техники и изученія образцовъ, критика учителей и знатоковъ искусства отошла уже въ область исторіи, уступивъ мѣсто бѣглымъ замѣткамъ, отмѣткамъ и отчетамъ, которыми на газетныхъ столбцахъ изготовляются «мнѣнія» и «приговоры» для обихода современнаго читателя изъ «публики». Разверните любую газету, гдѣ говорится о какой нибудь художественной выставкѣ, и вы сейчасъ убѣдитесь, что эта критика дѣйствительно «aisée», т. е. въ точномъ переводѣ—«вольно себя чувствующая» Да и отчего бы ей себя не чувствовать вольно? Что требуется для этого? Умѣнье болѣе или менѣе гладко писать и случай, который облекъ бы такого гладко-пишущаго газетнаго человѣка въ роль руководителя «большой публики»—вотъ и все. Конечно, онъ не сдѣлается отъ этого ни умнѣе, ни ученѣе, ни болѣе смыслящимъ въ искусствѣ, онъ останется тою же «публикой», тою же улицей. Вся разница въ томъ, что рядовой уличный зритель посмотритъ на картину или статую и, руководствуясь своимъ личнымъ вкусомъ, характеромъ своихъ склонностей, направленіемъ своего развитія, наконецъ, собственнымъ здравымъ смысломъ, рѣшитъ—нравится ли ему эта картина или статуя, или не нравится—и перейдетъ къ слѣдующей, чтобы и ей произнести такой же свой приговоръ, на свой личный вкусъ. Самое большее, если онъ подѣлится своими впечатлѣніями со своими знакомыми и скажетъ имъ:

«Картина художника X мнѣ очень нравится, а вотъ картина Y по-моему плоха». Знакомый пойдетъ на выставку, посмотритъ и, или согласится съ его мнѣніемъ, или скажетъ: «Напрасно Иванъ Ивановичъ раскритиковалъ картину Y, мнѣ она очень понравилась»— и тѣмъ дѣло кончится. Но если тотъ же Иванъ Ивановичъ, волею судьбы и редактора, какъ человѣкъ, пишущій не только гладко, но и бойко—облекается въ санъ художественнаго критика, то получаетъ возможность дѣлиться своими впечатлѣніями съ несравненно большимъ числомъ людей; его личный вкусъ получаетъ значеніе вкуса примѣрнаго, его сужденія становятся приговорами, и самъ онъ—компетентнымъ судьей.

Выходя на критическую арену съ весьма легкимъ багажемъ техническихъ и историческихъ знаній, никогда не изучавъ образцовъ искусства, знакомыхъ ему лишь по названіямъ, или по гравюрамъ, онъ, понятно, лишенъ возможности оцѣнивать по сравненію, и конечно—самъ идетъ туда, куда бѣжитъ «публика», не дожидаясь его приговора; онъ вмѣстѣ съ нею тѣснится передъ полотномъ, имѣющимъ успѣхъ, передъ однимъ изъ «гвоздей» выставки, завоевавшимъ толпу или дѣйствительнымъ талантомъ художника, или тенденціею сюжета, или голыми женщинами. Открывать на свой страхъ художественные «перлы», незамѣтные другимъ, такіе критики обыкновенно не отваживаются, а если и рѣшаются на такое рискованное предпріятіе, то по большей части попадаютъ пальцемъ въ небо и расточаютъ хвалы такимъ вещамъ, которыя у французовъ называются «des croutes»; извѣстно, что людямъ бездарнымъ почти всегда и нравятся бездарныя произведенія. Но куда бы онъ ни обратилъ свой компетентный критическій взоръ, «вольный критикъ никогда не сознается въ своей солидарности съ «улицей» и всѣми силами будетъ стараться показать, что между ею и имъ—цѣлая пропасть. Наперекоръ общему мнѣнію, чтобы показать свою самостоятельность, онъ будетъ разносить то, что дѣйствительно хорошо, а если и похвалитъ, то будетъ хвалить по-ученому, объясняя почему именно онъ хвалитъ то, чѣмъ другіе восхищаются безсознательно.

Вотъ тутъ то и приходится прибѣгать къ разнымъ «жалкимъ словамъ», имѣющимъ назначеніе свидѣтельствовать о безднѣ критической премудрости и о неоспоримой компетентности свѣже-испеченнаго судьи.

Нигдѣ «жалкія слова» не играютъ такой видной роли и не

оказываютъ такихъ неоцѣненныхъ услугъ, какъ въ художественныхъ рецензіяхъ. Воздухъ, движеніе, письмо, красочность, освѣщеніе и проч. и звучатъ очень хорошо, и прикрываютъ отлично невѣжество и недомысліе. Не бѣда, если красочность окажется синонимомъ пестроты, и движеніе такъ хорошо понято и уловлено критикомъ, что онъ и самъ не увѣренъ стоитъ или идетъ изображенная въ статуѣ фигура.

Посмотрите, какъ красиво выходитъ: «N. N. и на этотъ разъ проявилъ всѣ блестящія стороны своего крупнаго дарованія. Яркая красочность, ширина мазка, и бездна воздуха выдѣляютъ его картину изъ ряда другихъ полотенъ». Вѣдь въ сущности ничего не сказано, а прочтя такой отзывъ, уличный человѣкъ сочтетъ своимъ долгомъ и водить по картинѣ носомъ, и смотрѣть на нее въ кулакъ издали, чтобы схватить и мазокъ, и красочность, и воздухъ, и другимъ будетъ повторять:—«Нѣтъ, вы замѣтили ли, сколько воздуху въ пейзажѣ N. N.»—хотя самъ и не знаетъ, въ какомъ именно углу картины надо предполагать главное присутствіе того воздуха, который онъ такъ превозноситъ.

Но есть отдѣлъ художественной критики, гдѣ царство «жалкихъ словъ» еще шире—«это критика театральная или критика сценическаго искусства. «Жалкія слова», расточаемыя передъ картинами и статуями, имѣютъ хоть какое нибудь содержаніе, они что нибудь да означаютъ собою, и если употребляются не впопадъ критическими добровольцами, то все -таки эти понятія и существуютъ принципіально, и осуществляются практически въ искусствѣ: въ произведеніяхъ современныхъ нашихъ художниковъ встрѣчаются дѣйствительно и воздухъ, и освѣщеніе, и красочность, и сочность мазка, и движеніе. Въ критикѣ театральной—жалкія слова такъ и остаются жалкими словами; ни критики, ихъ употребляющіе, не понимаютъ ихъ значенія, ни современная русская сцена не даетъ примѣровъ воплощенія этихъ понятій въ дѣйствительности.

Театральный доброволецъ—еще болѣе безшабашный, чѣмъ доброволецъ художественный, сыплетъ словами: тонъ игры, школа, традиція, ансамбль, но ни онъ не имѣетъ яснаго представленія о томъ, что эти слова означаютъ, ни «улица», которой онъ ими пускаетъ пыль въ глаза, ни русскіе актеры и актрисы, ни ихъ руководители. Выходитъ что-то до-нельзя странное: слова остались, но смыслъ ихъ, обозначаемыя ими понятія исчезли, пропали, утратились и въ критикѣ, и въ публикѣ, и въ театрѣ.

Нельзя же, однако, успокоиться на томъ, что были-де извѣстныя принципіальныя понятія въ театральномъ искусствѣ, а теперь, пропали—и Богъ съ ними, и безъ нихъ обходимся довольно благополучно! Вѣдь эти нынѣ утерянныя понятія имѣли же опредѣленное содержаніе, явились, какъ выводъ изъ самой сущности искусства, какъ условія его осуществленія на практикѣ! Куда же они исчезли? Насколько и отчего они нынѣ оказываются утраченными?

Мы, что ни шагъ, то слышимъ, напримѣръ, выраженіе:—тонъ игры. На репетиціяхъ авторъ пьесы или режиссеръ труппы замѣчаетъ актеру, что онъ «взялъ не тотъ тонъ». Критика упрекаетъ артиста, что онъ былъ «не въ тонѣ роли»; актеры перекоряются между собою за то, что одинъ «не попалъ въ тонъ» другому; публика сѣтуетъ на вульгарный тонъ пьесы и т. д. Выходитъ, что тонъ прекрасное слово, которымъ можно сказать что угодно и ничего не сказать. И тонъ рѣчи, и тонъ роли, и тонъ пьесы, и тонъ сцены, и тонъ игры,—все тонъ, какъ понятіе растяжимое до безконечности, способное вмѣстить въ себя все отъ мельчайшихъ подробностей выразительности человѣческой рѣчи до общей совокупности всѣхъ условій сценическаго искусства.

Въ силу такого удобства, тонъ занимаетъ первое мѣсто въ ряду красивыхъ словъ, которыми злоупотребляютъ особенно часто и охотно. Употребляемое во всевозможныхъ значеніяхъ оно утратило всякую опредѣленность и сдѣлалось общимъ мѣстомъ. Судящіе и пишущіе прибѣгаютъ къ нему, какъ къ выходу въ тѣхъ случаяхъ, когда не могутъ справиться съ болѣе точнымъ выраженіемъ своей мысли. Читающіе и судимые, зная легковѣсность этого общаго мѣста, или не придаютъ ему никакого значенія, или истолковываютъ его въ смыслѣ наиболѣе имъ доступномъ, удобномъ или желательномъ. Какое опредѣленное содержаніе должно имѣть выраженіе тонъ игры, какія условія или пріемы сценической игры должны подходить подъ понятія тона, однимъ словомъ, что нужно для того, чтобы игра обнаруживала какой либо тонъ и какой именно—этого не сознаютъ опредѣленно ни актеры, ни даже критики, ни тѣмъ менѣе публика.

Разобраться во всей этой путаницѣ понятій было бы, мнѣ кажется, вовсе не лишнимъ. Въ интересахъ искусства, критикѣ слѣдуетъ выяснить истинное значеніе такихъ терминовъ, придать имъ настолько опредѣленное содержаніе, чтобы употребленіе ихъ некстати и невпопадъ стало дѣломъ слишкомъ виднымъ и зазорнымъ

и чтобъ произвольнымъ и двусмысленнымъ жонглированіемъ «жалкими словами» не сбивались окончательно съ толку и зритель, и актеры, все еще не утратившіе вѣры въ печатную бумагу.

Подъ выраженіе тонъ, конечно, можно многое подвести! Каждый звукъ человѣческой рѣчи есть тонъ извѣстной высоты, силы и продолжительности, есть извѣстная нота, и, слушая актера на сценѣ, мы слышимъ и низкіе, и высокіе звуки (тона) его голоса. Если актеръ, понижая голосъ въ мрачномъ монологѣ, захрипѣлъ, или актриса завизжала въ раздирательной сценѣ—можно, пожалуй, сказать, что онъ или она взяли «не тотъ тонъ», какой слѣдовало; только, мнѣ кажется, что проще и вѣрнѣе было бы въ этомъ случаѣ сказать, что актеръ или актриса, не разсчитавшіе своихъ голосовыхъ средствъ, захрипѣлъ, или завизжала безъ всякаго отношенія къ тону въ томъ смыслѣ, какъ это слово употребляется краснорѣчивыми рецензентами.

Еще чаще «взялъ или взяла не тотъ тонъ» говорится тогда, когда извѣстной фразѣ придается не то выраженіе, какое слѣдуетъ. При невѣжественности, царящей на русскихъ драматическихъ сценахъ, и обиліи безграмотности жрецовъ искусства нерѣдко случается что актеръ или актриса совершенно не поняли смысла той или другой фразы своей роли, а режиссеръ не счелъ нужнымъ, а то такъ и не могъ самъ ихъ поправить, и вотъ на спектаклѣ происходятъ удивительнѣйшіе казусы: фраза вопросительная превращается въ утвердительную, слова «въ сторону» обращаются къ кому-либо изъ дѣйствующихъ лицъ и наоборотъ, знаки препинанія отсутствуютъ, логическія ударенія оказываются не на мѣстѣ, и смыслъ фразы искажается до неузнаваемости, такъ что ни актеры, говорящіе со сцены эти «рыбьи слова», ни публика, ихъ слушающая, ничего не понимаютъ.

Странно-бы, кажется, говорить о такомъ безграмотномъ искаженіи текста, что тутъ «былъ взятъ не тотъ тонъ», а между тѣмъ это говорится сплошь и рядомъ. Самыя грубыя искаженія простого здраваго смысла окрещиваются невѣрностью тона вмѣсто того, чтобы просто быть названными безграмотностью и невѣжествомъ. Я не сомнѣваюсь, что въ рецензіи о томъ Самозванцѣ, который сказалъ Маринѣ у фонтана: «Довольно стыдно мнѣ предъ гордою полячкой унижаться!»—было отмѣчено, что въ этой фразѣ онъ «взялъ невѣрный тонъ».

Еще шире и чаще примѣняется выраженіе тонъ въ тѣхъ слу-

чаяхъ, гдѣ дѣло идетъ уже не о логическомъ смыслѣ рѣчи, а о внутренней ея экспрессіи или, какъ говорится въ теоріи декламаціи, объ окрашиваніи рѣчи тѣмъ или другимъ чувствомъ, душевнымъ настроеніемъ и т. п. Тутъ ужь не только рецензенты-добровольцы, но и многіе «почище» постоянно смѣшиваютъ интонацію съ тономъ, упуская изъ виду, что они смѣшиваютъ причину (тонъ) съ результатомъ ея (интонація).

Погрѣшности въ интонаціяхъ — дѣло обычное и не у невѣжественныхъ актеровъ: можно даже прямо сказать, что безусловная вѣрность всѣхъ интонацій дается только талантливымъ артистамъ, такъ какъ именно только силою таланта артистъ и можетъ схватить всѣ тонкости авторскаго замысла и воспроизвести всѣ оттѣнки внутренняго чувства въ выразительности рѣчи. Можно поэтому говорить о вѣрно или невѣрно понятомъ артистомъ авторскомъ намѣреніи, о томъ или другомъ чувствѣ, настроеніи, аффектѣ, которыми артистъ правильно или нѣтъ окрасилъ свою рѣчь, наконецъ о вѣрности или о невѣрности той или другой интонаціи актера, но называть это тономъ—значитъ понимать тонъ игры и слишкомъ обще, и слишкомъ поверхностно.

Еще непростительнѣе съуживать понятіе «тонъ игры», понимая его въ смыслѣ звуковой гармоничности или экспрессивнаго соотвѣтствія рѣчей двухъ или нѣсколькихъ лицъ, какъ это дѣлается, когда замѣчаютъ, что одинъ актеръ не принялъ тона или не попалъ въ тонъ другому. Соблюдать въ діалогахъ и общихъ сценахъ гармоническій строй рѣчей есть необходимое мелодическое условіе стройнаго исполненія, есть одно изъ требованій ансамбля. Настроивать звуки своей рѣчи въ ладъ рѣчи собесѣдника составляетъ способность почти инстинктивную, присущую каждому, кромѣ развѣ лишенныхъ совершенно музыкальнаго уха, да отчаянныхъ любителей, упражняющихся отъ руки въ благотворительныхъ спектакляхъ. Актеры нашего Александринскаго театра, не желая даже въ отношеніи общаго лада поступиться своею самостоятельностію, тоже предпочитаютъ разговаривать каждый въ своемъ собственномъ ладѣ. Хоть это и порождаетъ разноголосицу не хуже любительской, но бѣдный режиссеръ не въ силахъ совладать съ такою неладною манерою игры и вынужденъ самъ подъ нее подлаживаться.

Принять тонъ или попасть въ тонъ значитъ также взять интонацію, сходную или соотвѣтственную по выразительности съ предшествующею интонаціею собесѣдника. Но и въ этомъ слу-

чаѣ можетъ быть рѣчь только о правильности интонаціи, а не о тонѣ игры.

Рецензенты часто пишутъ, что такой-то актеръ не былъ въ тонѣ роли, но рѣдко снисходятъ до объясненія читателю, какой именно тонъ роли они желали бы видѣть въ игрѣ этого актера. Обыкновенно эти слова въ переводѣ на простой, ясный языкъ обозначаютъ, что актеръ скверно игралъ свою роль, и еслибы именно этими словами рецензентъ изложилъ свой приговоръ, то никакого «тона» роли и не понадобилось бы; вышло бы не такъ красиво, быть можетъ, но за то вѣрно и ясно. Чаще же всего всѣ эти тона выискиваются и обсуждаются въ такой игрѣ, гдѣ не только какого-нибудь тона, но даже и простаго здраваго смысла не имѣется.

Публикѣ не нравится тонъ извѣстной сцены или цѣлой пьесы. Опять тонъ! А если присмотрѣться, то и не тонъ это вовсе, а просто сцена или пьеса скучна, глупа, пошла или неприлична по содержанію, или по тенденціи, по подробностямъ или по исполненію. Тутъ, если и есть какой-нибудь тонъ, то развѣ только «моветонъ» автора, исполнителей, а не то и судьи-рецензента.

Изъ всего этого, однако же, не слѣдуетъ, чтобы понятіе о тонѣ игры совсѣмъ не существовало, или чтобы это выраженіе лишено было всякаго опредѣленнаго содержанія. Надо замѣтить, что весьма близкими къ тону игры являются понятія о стилѣ игры и о школѣ игры, хотя между ними есть существенное различіе. Какъ мы увидимъ ниже, разумѣніе этихъ сторонъ сценическаго искусства совершенно туманно и сбивчиво какъ въ публикѣ такъ и въ критикѣ, смѣшивающихъ постоянно одно понятіе съ другимъ, отождествляющихъ ихъ или просто не понимающихъ ихъ дѣйствительнаго значенія.

Особенно близки между собою понятія тона и стиля игры, хотя второе изъ этихъ выраженій гораздо менѣе распространено и рѣже попадается въ сужденіяхъ о театрѣ, чѣмъ первое. Можно даже сказать, что все относящееся къ стилю игры считается обыкновенно «тономъ» и подъ этимъ названіемъ фигурируетъ въ критическихъ отзывахъ.

Сценическая игра актера во всей совокупности своихъ средствъ, т. е. дикціи, мимики, движеній, внѣшней маски и наружнаго облика должна согласоваться или подчиняться извѣстнымъ требованіямъ, вытекающимъ изъ самаго объекта порученнаго актеру изоб-

раженія, т. е. изъ роли или пьесы. Если эти требованія опредѣляются общимъ характеромъ творческаго замысла пьесы или роли, то это будетъ обязательный для исполнителя тонъ игры; если же эти требованія вытекаютъ изъ историческихъ условій или изъ особенностей авторскаго замысла, то это будетъ стиль игры.

Это требуетъ поясненія. Творчество драматическаго писателя можетъ проявиться въ созданіи пьесы того или другаго рода: трагедіи, драмы, комедіи, водевиля и т. д. Облекая свою творческую мысль въ тотъ или другой видъ драматическихъ произведеній, авторъ устанавливаетъ, такъ сказать, извѣстный уголъ зрѣнія, подъ которымъ должны быть освѣщены исполненіемъ созданные имъ внѣшніе облики его замысла, другими словами, одни и тѣ же идеи, характеры и положенія могутъ третироваться и трагедіей, и драмой, и комедіей, но каждый изъ этихъ видовъ драматическихъ произведеній будетъ третировать ихъ сообразно своей характерной сущности. Слѣдовательно, и сценическое исполненіе одинаковыхъ характеровъ и положеній будетъ различнымъ въ трагедіи, комедіи или драмѣ, иначе говоря—трагедія, драма, комедія и т. д. требуютъ отъ актеровъ своего извѣстнаго тона игры.

Съ другой стороны, каждая трагедія, драма, комедія и т. д. можетъ быть: изъ извѣстной эпохи по сюжету (изъ временъ Людовика XV, изъ времени 30-ти-лѣтней войны и т. д.), или извѣстнаго характера по особенностямъ замысла (напр. фантастическая, волшебная, сказочная, пасторальная и т. п.), или извѣстнаго направленія творчества (ложно-классическаго, романтическаго, реально-бытоваго и т. д.), или извѣстныхъ типическихъ особенностей автора (Расина, Виктора Гюго, Бомарше, Мольера и т. д.). Эти особенности опредѣляютъ соотвѣтствующій имъ стиль игры.

Такимъ образомъ понятіе о тонѣ игры является какъ-бы родовымъ, а понятіе о стилѣ игры—какъ-бы видовымъ понятіемъ. Другими словами, по отношенію къ тону игры пьесы различаются—трагедія, драма, комедія, водевиль и т. д., а по отношенію къ стилю—и трагедіи, и комедіи и драмы подраздѣляются на различныя разновидности, напримѣръ: трагедія изъ такой-то эпохи, драма сказочная или фантастическая, комедія пасторальная, трагедія ложно-классическая вообще или трагедія спеціально Расиновская, драма романтическая, комедія именно Мольера и т. д., и т. д.

Различіе между тономъ игры, требуемымъ трагедіею, и тономъ игры современной драмы или высокой комедіи похоже на то, какое существуетъ въ манерѣ и пріемахъ писать театральную декорацію. Въ декораціи все крупно, все расчитано на общее впечатлѣніе, которое долженъ испытать зритель отъ развернутой передъ нимъ панорамы. Еслибы декораторъ гнался за кропотливой вырисовкой деталей, ушелъ бы весь въ мелкія подробности вмѣсто того, чтобы широкими розмахами кисти и пятнами красокъ подготовлять сильное впечатлѣніе отъ цѣлаго, декорація была бы красивой, но слишкомъ большой по размѣрамъ картиною, мелкія подробности которой, интересныя вблизи, для зрителя, сидящаго въ театрѣ, пропадали бы; при этомъ такая декорація, и какъ картина не производила бы впечатлѣнія, такъ какъ зритель, любуясь отдѣльными ея подробностями, не былъ бы въ состояніи, изъ-за ея размѣровъ, охватить взоромъ всю совокупность деталей вблизи, а издали и детали исчезаютъ и цѣльнаго впечатлѣнія не получается.

Трагедія стремится вызвать въ зрителѣ весьма сильное чувство—состраданіе. Для такой крупной цѣли требуются и крупныя средства: изображеніе крупныхъ характеровъ, крупныхъ чувствъ и сильныхъ душевныхъ настроеній. Воплотить эти задачи въ дѣйствіе нужно тоже крупными пріемами игры: нуженъ сильный подъемъ внутренняго чувства, сильный порывъ, захватывающая искренность въ изображеніи той или другой господствующей страсти. Зритель долженъ быть подхваченъ волною трагической игры и увлеченъ до ощущенія въ своей душѣ сочувственнаго отклика страданіямъ героя. Если трагическая игра настолько не захватила зрителя, то это плохая игра; если же захватила, то, понятно не мелкими—подробностями своими, но силою общаго. Поэтому вырисовка деталей въ трагическомъ исполненіи играетъ такую же второстепенную роль, какъ и въ декоративной живописи; мы можемъ любоваться ею при надлежащей силѣ общаго, но ею одною мы не получаемъ должнаго впечатлѣнія.

Въ послѣднее время не только у насъ, но и на западѣ нѣкоторые изъ трагическихъ актеровъ перенесли именно на мелкія подробности центръ своей игры, и результатъ получился отрицательный. Обдуманность мелочей, остроуміе и находчивость, обнаруживаемыя при этомъ актеромъ, восхищаютъ недальновидныхъ зрителей и критиковъ, которые восхваляютъ тонкую игру, забывая, что въ это же время они не чувствуютъ того именно, что

настоящая трагическая игра должна возбуждать въ нихъ. Сколько Гамлетовъ, Лировъ и Отелло удивляютъ, но не трогаютъ; сколько Ромео, Лаэртовъ, Яго и Самозванцевъ обращаются изъ лицъ трагическихъ въ героевъ романтической драмы, благодаря отсутствію пониманія истинно трагическаго тона игры. О женскихъ лицахъ и говорить нечего: рѣдкая Гертруда, Офелія, Джульетта или Корделія подходятъ къ своей роли съ настоящими трагическими мѣрками, а не съ мѣрками сентиментальной мелодрамы или бытоописательной современной комедіи.

Еще недавно въ лицѣ посѣтившихъ Петербургъ итальянскихъ артистовъ, г. Эммануэля и г-жи Виржиніи Рейтеръ, мы видѣли примѣръ подобнаго отношенія къ трагическимъ ролямъ. Оставаясь неизмѣнно на почвѣ самаго трезваго реализма, эти артисты прилагали всѣ старанія дать возможно простыя, жизненныя изображенія лицъ трагическаго репертуара, и эти старанія вывели эти образы изъ сферы трагедіи, введя ихъ въ сферу драмы. Гамлетъ, Отелло, Лиръ г. Эммануэля такъ же, какъ Офелія, Дездемона и Корделія г-жи Рейтеръ, были неоспоримо правдивыми драматическими лицами, но не были трагическими образами Шекспировской музы.

Если мы возьмемъ другую крайность — легкую комедію, фарсъ или водевиль, то и здѣсь увидимъ нѣчто подобное. Въ легкихъ пьесахъ этого рода авторъ задается главною цѣлью вызвать смѣхъ, веселое настроеніе зрителей путемъ комическихъ, забавныхъ положеній и остроумныхъ шутокъ, иногда даже въ ущербъ строгой психологической правдѣ въ развитіи сюжета или вѣрности описательной или бытовой его стороны. Если къ такой пьесѣ примѣнять мѣрки серьезной комедіи, играть ее неподобающимъ ей тономъ, то получится опять таки отрицательный результатъ: старанія соблюсти жизненную логику и описательную вѣрность не увѣнчаются успѣхомъ за отсутствіемъ въ самой пьесѣ потребнаго для этого матерьяла, а вмѣстѣ съ тѣмъ и главная цѣль— вызвать въ зрителяхъ веселость— не будетъ достигнута: пьеса окажется и безсодержательной, и скучной, доказавъ еще разъ, что каждый родъ драматическихъ произведеній требуетъ и своего особаго тона игры.

Насколько у насъ это понятіе утратилось, можетъ убѣдиться каждый, кто пойдетъ посмотрѣть, какъ играютъ теперь у насъ трагедіи или историческія драмы. Играя трагедію, наши актеры болѣе всего заботятся о такъ называемой простотѣ игры, изъ опасенія впасть въ ложный паѳосъ, въ ходульность движеній и вычурность

рѣчи, которыя почему-то ими считаются неразрывными спутниками трагическаго исполненія, и вотъ, чтобы не быть такими «трагиками», какихъ они, вѣроятно, видѣли на сценахъ глухой провинціи, наши образцовые актеры изъ кожи лѣзутъ вонъ, чтобы сколь возможно больше «опроститься» въ трагическихъ роляхъ, «очеловѣчить роль», какъ они выражаются, хотя едва-ли крупнѣйшіе перлы драматическаго генія нуждаются въ такой благонамѣренной операціи. Обыкновенно такія старанія приводятъ къ утратѣ всякаго трагическаго характера дѣйствующимъ лицомъ; сцена у фонтана обращается въ любовную ссору военнаго писаря съ «довольно гордой горничной», и «Медея» проходитъ въ «топѣ» женитьбы Бальзаминова.

Надо правду сказать, что и наша публика, и наша критика усердно толкаютъ нашихъ актеровъ въ сторону простоты безъ особенно яснаго пониманія ея умѣстности, ея формъ и ея границъ. Простота, безъ сомнѣнія, дѣло хорошее, но надо знать, въ чемъ она состоитъ, и гдѣ она умѣстна, и гдѣ нѣтъ.

Реальные идеалы современнаго искусства требуютъ, конечно, соблюденія строгой естественности въ жизненныхъ изображеніяхъ на сценѣ. И вотъ, руководствуясь этимъ принципомъ, у насъ нерѣдко слышатся протесты, осужденія, а еще чаще глумленія надъ извѣстной приподнятостью торжественностью въ рѣчахъ дѣйствующихъ лицъ трагедіи или приближающейся къ ней исторической драмы.

Никто не станетъ защищать ложнаго паѳоса, ходульности и той противной здравому смыслу манеры, которую неправильно принято называть декламаціей (хотя ею-то и нарушаются всѣ правила истинной декламаціи), но, въ видахъ соблюденія жизненной правды, у насъ требуется, чтобы трагическія лица говорили, какъ говорятъ обыкновенно всѣ, или по старинному выраженію тонъ «высокій» уступилъ мѣсто тону «подлому». Почему, говорятъ ревнители простоты, какъ только человѣкъ облекается въ рыцарскіе доспѣхи или въ боярскія одежды, онъ сей-часъ же утрачиваетъ обыкновенную житейскую манеру выражаться и начинаетъ говорить какими-то напыщенными оборотами и особыми торжественными интонаціями рѣчи?

Дѣло въ томъ, что рѣчи трагическихъ лицъ звучатъ нѣкоторою торжественностью и требуютъ извѣстнаго подъема не потому, чтобы предполагалось, что всѣ люди такой-то исторической эпохи во всѣхъ обстоятельствахъ своей жизни всегда говорили возвышеннымъ слогомъ и приподнятымъ тономъ, а потому, что трагическій поэтъ выбираетъ для своихъ изображеній такія жизненныя обстоятельства и

выводитъ дѣйствующихъ лицъ въ такихъ душевныхъ настроеніяхъ, для выраженія которыхъ нѣкоторая торжественность или приподнятость рѣчи является реально-естественною и настолько же реально-необходимою, насколько каждый человѣкъ въ нѣкоторые моменты своей жизни бываетъ лирикомъ и проявляетъ свой лиризмъ съ картинною образностью и горячимъ одушевленіемъ.

Не забудемъ еще, что трагическіе писатели были поэтами и не обѣгали лирическаго элемента въ своихъ созданіяхъ; что даже современные намъ подражатели ихъ, авторы историческихъ драмъ, тоже стараются быть поэтами, насколько могутъ. Теперь, пусть актеръ, ревнитель простоты, проведетъ сцену, полную трагическаго одушевленія или поэтическихъ красотъ, обыденно «подлымъ» тономъ, и самые ярые поклонники естественности найдутъ ее фальшивою, несоотвѣтствующей ни положенію дѣйствующихъ лицъ, ни внутреннему содержанію ихъ рѣчи,—другими словами—ложною въ реальномъ смыслѣ. Вся задача въ томъ, чтобы одушевленіе и подъемъ тона игры шли строго согласно съ подъемомъ и напряженіемъ трагическаго чувства, и чтобы внѣшнія выраженія этого чувства были искренни, тогда все покажется естественно, и никакая фальшь не оскорбитъ реальныхъ вопросовъ зрителя. Какъ плохіе декламаторы исказили понятіе о декламаціи, такъ точно и плохіе трагики были виною предубѣжденія противъ трагическаго тона игры.

На нашей современной русской сценѣ правоописательная бытовая комедія заняла все мѣсто, почти совершенно вытѣснивъ всѣ другіе виды драматическихъ произведеній. Современные драматурги, считая комедію нравовъ единственно реальною формою драматическаго творчества, нивелируютъ подъ ея мѣрки и тѣ рѣдкія попытки, которыя они позволяютъ себѣ въ другихъ жанрахъ, какъ-то: трагическомъ или историко-бытовомъ. Съ своей стороны, наши актеры, воспитавшись и продолжая практиковаться почти исключительно на современной драмѣ и бытовой комедіи, усвоили себѣ тонъ игры, подходящій только къ этого рода пьесамъ. Этотъ единственно доступный имъ тонъ игры считается ими и единственно вѣрнымъ, и реально-естественнымъ, или, другими словами, владѣя только однимъ этимъ тономъ игры, наши актеры и не знаютъ иного тона, а потому и понятіе о тонѣ игры вообще мало-по-малу совершенно между ними утратилось.

Нечего поэтому удивляться, если полная трагическаго интереса сцена Гамлета съ матерью обращается въ мелодраму, а легкая

шутливая комедія Гольдони, подобно тяжелому возу, скрипитъ и тащится по ухабамъ современныхъ «серьёзныхъ пьесъ». Наши актеры играютъ ихъ тѣмъ тономъ, который одинъ только и знакомъ имъ, на сценѣ никто и не заикается о разницѣ, существующей между тонами игры сообразно роду пьесъ, а критика... впрочемъ, критика довольно много разъ уже показала, что ея понятія о тонахъ игры не далеко ушли отъ актерскихъ. Я помню, напр. такой случай: въ Оффенбаховской опереткѣ «Перикола» одинъ изъ русскихъ Пикиллъ принялъ въ серьезъ ту сцену 1-го дѣйствія, гдѣ покинутый Перколою несчастный пѣвецъ покушается повѣситься, и просвѣщенная критика не находила словъ для восхваленія глубокаго драматизма, вложеннаго актеромъ въ эту сцену, вмѣсто того, чтобы указать неумѣстность этой драмы и погрѣшность актера противъ тона опереточной игры, преслѣдующей исключительно задачи легкой и остроумной забавы.

Отсутствіе понятія о тонѣ игры еще виднѣе выражается на теперешнемъ исполненіи водевилей, которые не дальше, какъ 35—40 лѣтъ тому назадъ игрались на русскихъ сценахъ съ заразительною веселостью и живостью. Теперь исполненіе старинныхъ водевилей совершенно утратило свой истинный характеръ и нивелировалось подъ тотъ же тусклый и неуклюжій уровень современной комедіи, который явился единственнымъ камертономъ современнаго тона игры.

Такимъ образомъ, за что бы ни брались наши современные актеры, они могутъ играть только игрою бытовой комедіи, другихъ тоновъ они и не знаютъ, и всякое понятіе о нихъ утратили. Рядомъ съ актерами понятіе о различіи тоновъ игры утерялось и среди публики, и у театральной критики.

Соблюденіе стиля игры находится не въ лучшемъ положеніи. Какъ выше было сказано, стиль игры опредѣляется или особенностями авторскаго замысла, или исторической эпохой дѣйствія пьесы, или, наконецъ, исторической эпохою автора, направленія его творчества и характера господствовавшихъ въ его время идеаловъ драматическаго искусства.

Возьмемъ для начала самый яркій и простой видъ стиля — по эпохѣ дѣйствія пьесы. Не нужно, полагаю, доказывать, что для воплощенія на сценѣ теперешняго русскаго парня, боярина до-Петровской Руси, французскаго маркиза изъ будуара Помпадуръ или испанскаго гранда въ Эскуріалѣ, будь это въ трагедіи, драмѣ, комедіи и т. д., требуется вѣрное воспроизведеніе не только внѣш-

ной житейской обстановки того времени, но и всей житейской манеры говорить, ходить, держать себя въ обществѣ и совершать тѣ или другія дѣйствія. Соблюденіе такой исторической вѣрности у насъ ограничивается, къ сожалѣнію, лишь внѣшней постановкой, и дѣйствующія лица, одѣтыя въ безукоризненно вѣрные эпохѣ костюмы, среди исторически вѣрныхъ декорацій и аксессуаровъ, говорятъ и дѣйствуютъ, какъ переодѣтые департаментскіе столоначальники или прикащики изъ Перинной линіи.

Умѣнье владѣть стилемъ игры сообразно эпохѣ дѣйствія пріобрѣтается актеромъ или школою, или подражаніемъ хорошимъ образцамъ, или же начитанностью, образованностью, общеніемъ съ художественными, литературными и вообще культурными сферами.

Наши актеры не получаютъ такого школьнаго образованія и не воспитываются на образцахъ, которыхъ теперь у насъ и нѣтъ на русскихъ сценахъ. Большихъ иностранныхъ актеровъ, пріѣзжающихъ къ намъ гастролировать, они не стремятся смотрѣть; по крайней мѣрѣ на иностранныхъ гастроляхъ я никогда не видалъ болѣе двухъ-трехъ русскихъ актеровъ изъ разряда такъ называемыхъ «умныхъ» и «образованныхъ»; остальные не интересуются иностранцами и довольны собою «и такъ». Культурнаго воздѣйствія общества на нашу сцену тоже не замѣчается, какъ вслѣдствіе малой культурности одной стороны, такъ и отсутствія стремленія къ общенію съ другой.

Понятно, что замкнутые въ собственномъ невѣжествѣ наши актеры принимаются за всякія эпохи съ однимъ только имъ и доступнымъ средствомъ—навыкомъ играть современную бытовую комедію, въ стилѣ (?) которой они играютъ сплеча всѣхъ: и испанцевъ, и маркизовъ, и бояръ, и королей. Даже стиль бытовой, народный исчезаетъ все болѣе и болѣе, и въ наше время на русской сценѣ лицъ Островскаго такъ же не умѣютъ играть, какъ и лицъ Лопе-де-Вега или Виктора Гюго. Какое же тутъ можетъ быть понятіе о стилѣ игры, когда одинъ только стиль у насъ и процвѣтаетъ—стиль рококо-гостиный дворъ и одинъ тонъ—моветонъ.

Странно только, какъ это никто на нашей сценѣ и не огорчается, когда, напримѣръ, офицеры Датскаго двора кричатъ: «эй, Бернарда!» или когда испанскіе капитаны (см. «Сѣти Фенизы») разговариваютъ въ стилѣ героевъ Горбуновскихъ разсказовъ? А вѣдь режиссеровъ главныхъ, неглавныхъ, помощниковъ, управляющихъ, завѣдующихъ и надзирающихъ у насъ, кажется, довольно!

Какъ выше было упомянуто, мы взяли самый рѣзкій видъ различія стиля игры — по эпохѣ дѣйствія пьесы, и должны были сознаться, что и въ этомъ отношеніи среди русскаго актерства стиль весьма хромаетъ. Что же надо сказать о соблюденіи болѣе тонкихъ оттѣнковъ стиля, опредѣляемыхъ такими особенностями авторскаго творчества, которыя присущи пьесамъ (безразлично: трагедіямъ, или драмамъ, или комедіямъ и т. д.) фантастическаго, сказочнаго, легендарнаго характера или пьесамъ, отразившимъ на себѣ исключительный характеръ поэтическихъ изображеній автора, какъ-то идиллическій, пасторальный и т. п.? Нужно много актерской виртуозности, много режиссерскаго творчества и глубокаго пониманія стиля, чтобы въ сценическомъ исполненіи передать поэзію фантастическаго содержанія «Бури» Шекспира или его же «Сна въ лѣтнюю ночь», сказочный колоритъ «Снѣгурочки» Островскаго, легендарный оттѣнокъ его же «Воеводы», или «Зимней сказки» и «Цимбеллина» Шекспира, романтическую поэтичность «Преціозы», пасторальную идиллію «Хандры влюбленныхъ» Гете и т. д. Нужна такая гибкость игры, такая гармоническая стройность исполненія, такое тонкое чувствованіе и соблюденіе стиля, какія были въ Мейнингенской труппѣ, нужны также такіе Кронеки, какой былъ во главѣ ея, чтобы воздушныя созданія поэтическаго вымысла не облеклись на театральной сценѣ въ слишкомъ грубую плоть, чтобы они не приняли реально-бытовыхъ образовъ, далекихъ отъ ихъ неземнаго происхожденія, чтобы они сохранили ароматъ поэтической фантазіи, сказки, легенды, граціозной идилліи или трогательной поэмы любви.

Труппѣ московскаго Малаго театра до сихъ поръ задачи трагическаго тона и историческаго стиля игры куда доступнѣе, чѣмъ нашей петербургской; и, несмотря на это, при постановкѣ въ Москвѣ «Зимней сказки», «Цимбеллина» («Имогены») и «Воеводы» колоритъ этихъ пьесъ, насколько онъ долженъ отражаться въ стилѣ игры, оказался сильно пострадавшимъ. Легендарные образы созданій Шекспира и Островскаго поняты были слишкомъ реально; актеры подошли къ нимъ съ мѣрками историческихъ пьесъ трагическаго или бытоваго характера и, изображая Леонтовъ, Герміонъ, Цимбеллиновъ и Имогенъ, дали образы приблизительно вѣрные quasi-исторической эпохѣ дѣйствія, но совершенно лишенные колорита лицъ сказочныхъ или легендарныхъ. Та прозрачная, тонкая дымка фантастичности, которою должны быть окутаны сценическія

изображенія этого рода, тотъ туманный флёръ временъ или сказочнаго вымысла, чрезъ который должны сквозить поэтическія созданія автора, отсутствовалъ на московской сценѣ, и изъ-за этого видѣнія «Сна на Волгѣ» казались реальными сценами, а сказочные герои и событія Британіи и Сициліи—исторически-реальными лицами и исторически-реальными фактами.

Не трудно себѣ представить, каковы эти пьесы были бы въ исполненіи петербургской труппы, не умѣющей справляться и не съ такими тонкими задачами стиля. Хороши вышли бы воздушные Аріэли, Обероны, Титаніи, нѣжныя Герміоны и поэтическія Преціозы и Снѣгурочки въ исполненіи труппы, перенесшей Гоголевскіе типы въ «Виндзорскія кумушки», игравшей «Медею» на манеръ Островскаго, а русскихъ былинныхъ богатырей — помощниками присяжныхъ повѣренныхъ.

Слѣдуетъ, однако, замѣтить, что соблюденіе такихъ оттѣнковъ стиля лежитъ на отвѣтственности не однихъ только актеровъ, но — больше всего и прежде всего — на режиссерахъ-руководителяхъ сцены. Опредѣлить подробно, въ какихъ именно пріемахъ заключается тайна вѣрнаго соблюденія стиля—невозможно. Блики стиля, дающіе надлежащее освѣщеніе всей сценической картинѣ, все равно, какъ свѣтовые блики въ живописи, заключаются часто въ еле-замѣтныхъ точкахъ, въ такихъ мелочахъ, указать которыя нѣтъ возможности. Талантливый режиссеръ художественнымъ чутьемъ уловитъ время и мѣсто такихъ бликовъ и намѣтитъ ихъ актеру, который и долженъ ихъ выполнить силою своего таланта. Это можетъ относиться одинаково и къ дикціи актера, и къ его мимикѣ, къ какому-нибудь движенію, жесту, къ мелочной подробности группировки дѣйствующихъ лицъ, къ ихъ движеніямъ и переходамъ и т. д. Каждая пьеса родитъ свой стиль, каждый стиль родитъ свои подробности въ ходѣ сценическаго дѣйствія, направляемаго режиссеромъ-художникомъ. Вотъ не знаю только, есть-ли у насъ такіе режиссеры?..

Намъ остается разсмотрѣть еще одинъ показатель стиля игры— автора пьесы, его историческую эпоху, направленіе его творчества, подчинявшагося извѣстнымъ, господствовавшимъ въ его время, идеаламъ искусства, и составлявшаго извѣстную стадію въ эволюціи поэтическаго творчества.

Отпечатокъ авторскаго стиля или стиля и направленія его эпохи несутъ на себѣ, конечно, всѣ драматическія произведенія, но не во

всѣхъ онъ одинаково ярокъ и характеренъ. Чѣмъ направленіе автора и идеалы его эпохи ближе и сходнѣе съ нынѣ господствующими, чѣмъ они нормальнѣе въ смыслѣ современныхъ воззрѣній и идеаловъ, тѣмъ менѣе стиль бросается въ глаза. Онъ настолько совпадаетъ съ запросами современнаго искусства, что соблюденіе его представляется не болѣе, какъ выполненіемъ обязательныхъ условій правильной и хорошей игры и не представляетъ никакихъ особенностей, съ которыми соединялось бы понятіе о стилѣ.

Возьмемъ трагедіи и хроники Шекспира Ихъ художественный реализмъ всецѣло отвѣчаетъ современнымъ идеаламъ искусства; его психологическія изображенія, построенія трагическихъ замысловъ, драматичность и движеніе дѣйствія вполнѣ соотвѣтствуютъ современнымъ понятіямъ о драматическомъ произведеніи. Откиньте устарѣлость матеріальной оболочки его персонажей, да еще, пожалуй, грубость 16-го вѣка, и трехъ столѣтій, отдѣляющихъ насъ отъ Стратфордскаго титана, какъ не бывало. Чтобы хорошо сыграть такую шекспировскую пьесу, нужны тѣ именно качества игры, которыя признаются теперь хорошею игрою, и стиль игры въ этихъ пьесахъ Шекспира будетъ тотъ же, какой нуженъ для исполненія хорошихъ пьесъ, намъ современныхъ. Вотъ почему эта часть Шекспировскаго репертуара не требуетъ, какъ кажется современному зрителю, никакого стиля, такъ какъ особыхъ, характерныхъ, отличныхъ отъ современнаго признаковъ этотъ стиль не имѣетъ. Ошибочно было бы принимать за характерныя особенности стиля рѣзкія сцены, анахронизмы, грубыя подробности, слѣды народной англійской жизни и атрибуты стараго театра, обильно встрѣчающіеся у Шекспира. Все это не болѣе, какъ подробности формы, и подчеркивать ихъ игрою вмѣсто того, чтобы ею смягчать ихъ, какъ неизбѣжныя условности старинной пьесы, было бы отнюдь не соблюденіемъ стиля, а затемненіемъ внутреннихъ достоинствъ пьесы безполезною и безвкусною пестротою.

Совсѣмъ другое дѣло — пьесы направленій и идеаловъ, отличныхъ отъ нынѣ признаваемыхъ. Характерныя особенности этихъ направленій и даже сама условность порожденныхъ ими формъ, обусловливаютъ особенности стиля, обязательнаго для ихъ сценическаго воспроизведенія. Чѣмъ рѣже эти особенности, тѣмъ ярче и вызываемый ими стиль игры.

Примѣромъ могутъ служить произведенія псевдо-классиковъ Франціи 17-го и 18-го столѣтій, и романтиковъ испанскихъ—17-го вѣка,

нѣмецкихъ—18-го и французскихъ—19-го вѣка. Всѣ эти произведенія, съ точки зрѣнія современной эстетики, представляютъ собою болѣе или менѣе далекія отступленія отъ истинныхъ началъ искусства. Но многія изъ внутреннихъ ихъ качествъ таковы, что мы не только не забраковываемъ ихъ, какъ не соотвѣтствующія истиннымъ требованіямъ театра, но не считаемъ себя въ правѣ исправлять ихъ, затушевывая ихъ характерныя особенности, и требуемъ воспроизведенія этихъ пьесъ на сценѣ такъ, чтобы цѣнимыя нами достоинства ихъ являлись передъ зрителемъ среди рельефно выполненныхъ стилемъ игры преувеличеній, заблужденій и условностей, присущихъ ихъ эпохѣ и ихъ авторамъ.

Обаяніе поэтическихъ созданій Корнеля, Расина, Лопе-де-Вега, Кальдерона, Шиллера, Виктора Гюго такъ велико, что и современный театръ отводитъ имъ мѣсто, несмотря на трезво-реальные идеалы свои, и Федра, Эстрелья, Марія Стюартъ, Орлеанская дѣва, Донна Соль и другіе прекраснѣйшіе образы драматической поэзіи не перестаютъ украшать современную сцену. Не всегда, однако же, удается этимъ героинямъ минувшихъ эпохъ искусства предстать предъ нами во всей своей прирожденной красотѣ; очень часто безпощадная «модернизація» накладываетъ на нихъ свою бойкую руку и лишаетъ ихъ характернаго аромата въ угоду современнымъ требованіямъ, а то такъ и просто по непониманію стиля, или по неумѣнію соблюсти его.

Даже крупнѣйшія дарованія не чужды такихъ погрѣшностей. Еще недавно Сарра Бернаръ воскресила передъ нами чудный образъ Федры, украсивъ его всѣми дарами своего богатѣйшаго таланта, своей необыкновенной дикціи и очаровательной пластики. Воспользовавшись матеріаломъ, какой дается Расиномъ, чудная актриса создала обаятельную поэму страсти, отчаянія, нѣжности и смерти, но не сыграла трагедіи Расина, ибо не было въ ея игрѣ надлежащаго стиля.

Пусть стиль Расиновскихъ трагедій съ тѣмъ перевѣсомъ, который онъ даетъ декламаціонному изложенію мыслей надъ самими мыслями дѣйствующихъ лицъ, будетъ казаться искусственно велерѣчивымъ, пусть порывъ лирическихъ изліяній преимруетъ надъ драматическимъ движеніемъ дѣйствія, пускай, наконецъ, все дѣйствіе пьесы будетъ запечатлѣно эпическимъ спокойствіемъ античной трагедіи, какъ бы расхолаживающимъ внутренній драматизмъ ея—мы хотѣли бы видѣть въ Федрѣ не только талантливое изображеніе

женщины, умирающей отъ преступной страсти къ своему пасынку, то нѣжной, то ревнующей, то убитой отчаяніемъ, то изступленной, но изображеніе Федры, Расиновской героини; мы хотимъ видѣть Расина Расиномъ большихъ париковъ и красныхъ каблуковъ, а не переведеннымъ на наше фрачное время.

На этомъ же основаніи мы требуемъ отъ исполненія испанскихъ драмъ и комедій плаща и шпаги, отъ романтическихъ трагедій Шиллера или драмъ Виктора Гюго—возданія должнаго ихъ характернѣйшимъ особенностямъ: стремительности и яркости движенія драматическаго дѣйствія у испанцевъ, горячности лирическаго настроенія и порыва у французскаго, и глубокихъ, нѣжныхъ, душевныхъ пареній у нѣмецкаго поэта. Мы въ правѣ требовать отъ театра не исполненія пьесъ на данныя этими поэтами темы, но исполненія самыхъ пьесъ такими, какими онѣ родились подъ перомъ авторовъ, со всѣми, ихъ характеризующими недостатками, которые только рельефнѣе выдвинутъ неувядающія достоинства, обезсмертившія эти созданія.

Если такой огромный талантъ, какъ Сарра Бернаръ, не уберегся отъ искаженія стиля, если ея художественная чуткость и необыкновенная виртуозность игры не смогли или не съумѣли овладѣть этимъ стилемъ, то чего же можно ожидать отъ дарованій, менѣе крупныхъ или менѣе тонкихъ? Исполненіе классическихъ пьесъ московскою труппою достойно всякой похвалы, благодаря главнымъ образомъ, такой превосходной артисткѣ, какъ г-жа Ермолова. Но справедливость требуетъ замѣтить, что, при всѣхъ неоспоримыхъ качествахъ ея исполненія, стиль игры страдалъ тѣми же недостатками, какіе указаны выше. Лица и образы старыхъ поэтовъ явились, не скажу изуродованными, но подкрашенными новѣйшими косметиками. Реальность изображеній, можетъ быть, и выиграла отъ этого, но букетъ стараго вина, влитаго въ новые мѣха, пострадалъ.

На петербургской сценѣ Ермоловыхъ нѣтъ, а характеръ и направленіе труппы даютъ еще менѣе надежды, чтобы пьесы классическаго репертуара были исполнены съ надлежащимъ стилемъ. Попытки ставить эти пьесы были у насъ и не многочисленны, и мало удачны. Изъ классиковъ одинъ Мольеръ, да одна, двѣ комедіи Лопе-де-Вега только и появлялись въ репертуарѣ Александринскаго театра. Объ убогомъ исполненіи испанскихъ комедій мы уже упо-

минали; исполненіе же Мольера заслуживаетъ того, чтобъ о немъ сказать нѣсколько словъ.

Мольеръ—давнишній гость русской сцены. Чуть не на первыхъ же порахъ только что возникшихъ у насъ театральныхъ зрѣлищъ «Les précieuses ridicules» и «Le médecin malgré lui», въ варварскихъ переводахъ «Драгыя Смѣяныя» и «Докторъ принужденный», появляются въ далекой Московіи почти вслѣдъ за смертью ихъ автора въ Парижѣ. Съ тѣхъ поръ Мольеръ не переставалъ переводиться на русскій языкъ и ставиться на русской сценѣ. Въ концѣ 18-го вѣка его пьесы занимаютъ видное мѣсто въ репертуарѣ. Въ первой четверти 19-го вѣка Мольеръ находитъ такихъ прекрасныхъ переводчиковъ, какъ Хмѣльницкій, массу подражателей съ Грибоѣдовымъ въ томъ числѣ и такихъ превосходныхъ исполнителей на московской и петербургской сценахъ, какъ Щепкинъ и Сосницкій. И до сихъ поръ почти не проходитъ году, чтобы русская литература не обогатилась какимъ-либо новымъ переводомъ мольеровскихъ пьесъ, и рѣдкій сезонъ обходится безъ постановки или возобновленія chefs d'oeuvres'овъ французскаго классика. Въ то время, какъ репертуаръ Расина и Корнеля переведенъ на русскій языкъ лишь въ самой незначительной части своей, репертуаръ Мольера имѣется въ разныхъ переводахъ весь цѣликомъ, и почитаніе его уступаетъ развѣ только поклоненію Шекспиру.

Безъискусственность комическихъ изображеній Мольера и художественный реализмъ ихъ, далеко опередившій его эпоху, такъ близки духу русскаго театра и эстетическимъ запросамъ, таящимся въ глубинѣ души русскаго зрителя, что нѣтъ ничего удивительнаго, что Мольеръ оказался на дальнемъ сѣверѣ не только желаннымъ гостемъ, но нашелъ себѣ у насъ вторую родину, и что наши актеры играли и играютъ его чаще и охотнѣе, чѣмъ кого-либо изъ его геніальныхъ соотечественниковъ.

Мы не знаемъ, какъ исполнялись Мольеровскія пьесы во времена Дмитревскаго; мы знаемъ только въ общихъ выраженіяхъ о совершенствѣ игры Щепкина и Сосницкаго. Наши личныя впечатлѣнія не восходятъ далѣе 30—35 лѣтъ тому назадъ; но все, что намъ удавалось видѣть, убѣждаетъ насъ, что Мольеръ игрался у насъ часто хорошо, но едва-ли часто съ подобающимъ стилемъ. Можетъ быть, въ тѣ времена, когда русская сцена стояла въ болѣе тѣсномъ общеніи съ французскими образцами, соблюденіе стиля и было строже, но съ тѣхъ поръ, какъ нашъ театръ зажилъ своею

самостоятельною жизнью, Мольеръ играется у насъ иногда и хорошо, но всегда по-своему, въ извѣстной перекраскѣ на русскій ладъ, и признаковъ настоящаго стиля мольеровскихъ пьесъ мы не видали.

Дѣло въ томъ, что выдержать стиль мольеровскихъ персонажей—задача весьма не легкая. Во-первыхъ, требуется вѣрная передача бытовой стороны его изображеній, что относится къ соблюденію стиля въ смыслѣ исторической вѣрности. Во-вторыхъ, нужно найти сочетаніе Мольеровской реальности съ фальшью театральныхъ условностей его времени—что очень трудно. Его типы выхвачены прямо изъ жизни, ихъ характеры, внутреннія побужденія, мотивы дѣйствій — живы и правдивы; но внѣшнія проявленія этихъ мотивовъ запечатлѣны тою искусственною вычурностью, какою-то резонирующею холодностью, условною театральною bienséance вѣка Людовика XIV, отъ которыхъ не свободенъ и Мольеръ, особенно въ своихъ положительныхъ типахъ.

Лучшіе изъ русскихъ актеровъ, играя Мольера, вѣрно усвоивали себѣ внутреннюю суть изображаемаго лица, очень тонко понимали всѣ оттѣнки его характера, но, осуществляя типъ въ дѣйствіи, играли полною искренностью своего русскаго чувства, играли, если можно такъ выразиться,—русскою душою на-распашку. Выходило вѣрно въ общечеловѣческомъ, психологическомъ смыслѣ, вѣрно внутреннимъ замысламъ автора, это были прекрасныя воплощенія скупцовъ, простаковъ-мужей, плутовъ и лицемѣровъ, но это не были вполнѣ Гарпагоны, Оргонты, Дандены, Скапены и Тартюфы Жана Покелена Мольера, придворнаго комедьянта Короля Солнца.

Вѣрныхъ стилю Альцестовъ, Клитандровъ, Клеантовъ, Орасовъ и др. ожидать еще труднѣе въ исполненіи русскихъ актеровъ, мало чуткихъ вообще къ стилю, а въ мольеровскихъ пьесахъ, гдѣ стиль такъ важенъ и оригиналенъ,—еще менѣе, чѣмъ гдѣ-либо.

Мы сказали, что, весьма вѣроятно, русскіе актеры конца прошлаго и начала нынѣшняго столѣтія играли французскій классическій репертуаръ вообще, и Мольеровскій въ особенности, съ большимъ стилемъ, чѣмъ ихъ преемники послѣдняго пятидесятилѣтія. Это объясняется тѣмъ, что при тѣсномъ общеніи русской сцены съ французскою, которую она повторяла, при близости французскихъ образцовъ къ русскимъ исполнителямъ, традиціи французской игры переходили на русскую сцену и руководили русскими актерами,

бывшими той же школы игры, какъ и французскіе ихъ товарищи и современники. Съ возникновеніемъ національнаго и преимущественно бытоваго направленія русскаго театра, связь его съ французской сценой порывается, а вмѣстѣ съ тѣмъ и исчезаетъ въ русскихъ актерахъ прежняя, такъ сказать, французская школа игры, и покидаются старыя традиціи.

Создалась ли на развалинахъ старой новая школа игры и народились ли на русской сценѣ новыя традиціи взамѣнъ оставленныхъ, это другой вопросъ; но вѣрно одно, что въ современномъ намъ театрѣ сами понятія о школѣ игры и о традиціяхъ спутались, затемнились до такой степени, что ихъ можно счесть вполнѣ утерянными наравнѣ съ указанными выше понятіями тона и стиля игры.

Школа игры, какъ общій характеръ пріемовъ исполненія, складывается подъ господствомъ того или другаго направленія театра въ данную эпоху, или же подъ вліяніемъ примѣра того или другаго изъ выдающихся сценическихъ художниковъ. Въ первомъ случаѣ школа игры является тѣсно связанною со стилемъ, во второмъ—съ традиціями.

Традиціи представляютъ собою частности игры какой-либо труппы или актера, подробности исполненія какой-либо пьесы или роли, созданныя первоначальными исполнителями ихъ и передаваемыя преемственно отъ старыхъ актеровъ молодымъ и отъ одной труппы другой, какъ наилучшія и поэтому почти обязательныя формы этого исполненія.

Во время господства во Франціи, а за нею и во всей Европѣ псевдо-классическаго театра школа игры отличалась искусственною пѣвучей декламаціей, преувеличеннымъ паѳосомъ трагическихъ рѣчей и вычурною напыщенностью и рутинною условностью движеній и жестовъ. Явился актеръ съ крупнымъ дарованіемъ—Тальма и совершилъ переворотъ въ этой школѣ, придавъ игрѣ болѣе естественности, дикціи—болѣе простоты, и приведя вообще въ большее соотвѣтствіе формы рѣчей актера съ ихъ содержаніемъ. Характеръ игры Тальма, породивъ подражателей и послѣдователей, создалъ извѣстную школу трагической игры, слѣды которой сохранились въ извѣстной степени и до сихъ поръ въ школѣ игры французскихъ и нѣмецкихъ трагиковъ.

Вслѣдъ за такою классическою школой народилась школа романтизма на почвѣ созданій нѣмецкихъ поэтовъ 18-го вѣка и фран-

цузской мелодрамы, отцомъ которой можетъ почитаться Вольтеръ, наиболѣе же яркимъ романтикомъ является—Викторъ Гюго въ своихъ драмахъ. Исполнители романтической и сентиментальной драмы и мелодрамы внесли въ исполненіе свои пріемы, соотвѣтствовавшіе стилю этихъ пьесъ, и создали новую школу. Однимъ изъ яркихъ представителей мелодраматической школы игры можетъ быть названъ Фредерикъ Леметръ такъ же, какъ у насъ В. В. Самойловъ, сродный ему по характеру таланта. Можно бы поэтому говорить о школѣ игры Леметра или Самойлова, еслибы они образовали школу.

Наконецъ съ торжествомъ реальнаго направленія въ театрѣ создаются и соотвѣтственные ему пріемы игры—реальная школа, украшенная именами Сальвини, Росси, Дузе и др. на западѣ и блещущая у насъ именами такихъ мастеровъ, какъ Щепкинъ, Шумскій, Садовскій, С. Васильевъ и другіе корифеи лучшихъ временъ московской сцены.

Рядомъ съ этимъ подробности исполненія актеромъ Тальма роли Британника, Рашелью—Федры, Леметромъ—Кромвеля, Ольдриджемъ—Отелло, Сальвини—Макбета, Росси—Лира, Самойловымъ—Ришелье, Щепкинымъ — Фамусова, Садовскимъ—Любима Торцова и т. д.—представляютъ собою матеріалъ традицій французской, русской или другой какой-либо сцены, которыя, передаваясь преемственно, служили бы цементомъ, связующимъ поколѣнія актеровъ въ единомъ духѣ извѣстной школы игры.

Къ несчастью, реально-бытовое направленіе, овладѣвъ русскимъ театромъ и порвавъ связь съ прежними традиціями и прежнею старой школой, породило на русской сценѣ ложное предубѣжденіе противъ всякой школы и всякихъ традицій. Жизненная простота требованіи реальной игры, казалось, освобождала исполнителей отъ подчиненія какимъ-либо правиламъ и пріемамъ, а упованія на талантливость собственнаго «нутра»—отъ слѣдованія какимъ-либо примѣрамъ. Корифеи нашей сцены не создали школы, о сохраненіи традицій ихъ игры никто не озаботился. Дивныя силы мелькнули на русской сценѣ, почти не оставивъ слѣда, и полная тьма понятій воцарилась съ ихъ закатомъ. Слова школа, традиціи утратили опредѣленное содержаніе, стали общимъ мѣстомъ вродѣ тона, стали «жалкими словами», употребляемыми для красоты слога.

Но если русскій театръ не сохранилъ никакихъ традицій игры своихъ старыхъ мастеровъ, то можно ли сказать, что у насъ теперь нѣтъ никакой школы игры? Нѣтъ, сказать этого нельзя, ибо пріемы

современной игры носятъ на себѣ несомнѣнные признаки реальной школы; но эти пріемы такъ разрозненны, такъ пестры, что постоянно впадаютъ въ чуждыя реальной школѣ направленія, то мелодраматизма, то крайняго натурализма, то еще чего-то, чему и имени подобрать невозможно. Реальные пріемы современной игры не объединены никакимъ принципомъ, который могъ бы ихъ возвести въ школу, такъ какъ едва-ли школа можетъ создаться на почвѣ такихъ шаткихъ принциповъ, какъ незнаніе ролей, подчеркиваніе, пересолы и выдвиганіе одного себя въ что бы то ни стало, хотя бы въ ущербъ другимъ и всей пьесѣ; а только такіе принципы и царятъ на нашей образцовой сценѣ.

Изъ всѣхъ принципіальныхъ понятій только одно и не изъято еще изъ обращенія въ нашемъ театрѣ—это понятіе объ ансамблѣ. Но, Боже мой, во что оно обратилось!

Ансамбль—это синтезъ всѣхъ условій сценическаго исполненія. Талантливость, всѣ лучшія достоинства игры каждаго изъ исполнителей, взятаго въ отдѣльности, тогда только осуществляютъ вполнѣ задачи театра, когда объединяются въ ансамблѣ съ игрою остальныхъ, съ постановкою и обстановкою пьесы, насколько она является результатомъ дѣятельности режиссера и монтировочной части. Только въ ансамблѣ осуществляется сценическая оптика, въ которой зритель получаетъ наибольшее впечатлѣніе отъ представленія. Первѣйшимъ условіемъ этой сценической оптики является, если можно такъ выразиться, перспектива игры актеровъ, требующая, съ одной стороны, болѣе яркихъ, рельефныхъ пріемовъ, въ тѣхъ мѣстахъ и отъ тѣхъ персонажей, на которыхъ въ данный моментъ дѣйствія сосредоточенъ фокусъ сценическаго интереса, и менѣе рельефа—гдѣ интересъ слабѣе; съ другой — требующія подчиненія каждаго изъ исполнителей всѣмъ и всѣхъ каждому, въ томъ смыслѣ, что каждый изъ участвующихъ долженъ притягивать къ себѣ вниманіе зрителей лишь сообразно значенію его роли въ данной сценѣ и въ данный моментъ дѣйствія.

Это достигается въ томъ только случаѣ, когда актеры, овладѣвъ вполнѣ своими ролями, т. е. изучивъ и срепетировавъ ихъ такъ, что жизнь и дѣйствія играемыхъ персонажей стали какъ бы ихъ собственною жизнью, проникались общимъ планомъ и цѣлями пьесы и, распоряжаясь свободно средствами своей игры, дружно стремятся къ этимъ цѣлямъ, занимая въ общемъ планѣ лишь надлежащую степень рельефа, стушевываясь тамъ, гдѣ усиленіе его въ свою

пользу можетъ повредить рельефу другаго и тѣмъ нарушить общую перспективу, общій планъ пьесы.

Видимъ ли мы что-нибудь подобное въ тѣхъ представленіяхъ нашего театра, которыя считаются идущими «съ ансамблемъ?»

У насъ ансамблемъ называется: когда актеры твердо знаютъ свои роли и не дѣлаютъ большихъ паузъ, перебивая рѣчь другаго лица въ бойкихъ сценахъ, хотя бы при этомъ старанія одного совершенно угнетали роль другаго (заигрывать по театральному выраженію); когда каждый изъ участвующихъ сильно или ярко, вообще хорошо играетъ свою роль, но при этомъ никому нѣтъ дѣла, что такая яркость придаетъ роли большее значеніе, чѣмъ слѣдуетъ по общему плану сцены (выдвигать роль, какъ говорятъ въ театрѣ); когда дѣйствіе мчится на всѣхъ парахъ (сцена горитъ) и цѣлыя реплики съѣдаются, авторскій текстъ замѣняется своимъ собственнымъ («отсебятиной»), сцена комкается и сокращается, стремясь къ эффектному финалу; наконецъ ансамблемъ называется и то, когда большіе актеры, не желая мириться съ малою долею дѣйствія, отведенною имъ авторомъ въ извѣстной сценѣ, дополняютъ автора, сами создавая себѣ сцены. Если, напримѣръ, въ какой либо сценѣ дѣйствующее лицо должно сидѣть молча въ углу и не мѣшать развитію сюжета въ игрѣ другихъ лицъ, то большой актеръ съ этимъ помириться не можетъ и непремѣнно придумаетъ себѣ такую мимическую игру, которая смѣшитъ публику и притягиваетъ къ нему вниманіе, предназначенное другимъ.

Ансамблемъ называется... да я ужь не знаю, право, что только у насъ не называется ансамблемъ! Пріѣхала московская труппа Корша и стала играть въ Маломъ театрѣ глупый и пошлый репертуаръ свой, состоящій изъ пьесъ, скроенныхъ всѣ по одной смѣшной выкройкѣ. Каждый изъ актеровъ и каждая изъ актрисъ показывались передъ петербургской публикой въ своихъ коронныхъ роляхъ, которыя всѣ повторяютъ одна другую, всѣ сочинены по мѣркѣ труппы, штампованы, какъ пуговицы. Въ этихъ роляхъ коршевскіе артисты играли въ сотый разъ самихъ себя, и каждый самъ по себѣ, бормоча скороговоркой больше своихъ словъ, чѣмъ словъ пьесы; глотая и перебивая реплики, подчеркивая смѣшное и сальное, толкаясь и суетясь на сценѣ, крича, визжа и хохоча, и... петербургская публика восхищалась и репертуаромъ, и актерами, а петербургская критика ставила эту игру въ образецъ ансамбля.

Ужь что можетъ быть мизернѣе нашихъ лѣтнихъ сценъ или клуб-

ныхъ спектаклей и клубныхъ актеровъ: голое невѣжество, безграмотность, неряшество исполненія такое, о какомъ и самая захолустная провинція не имѣетъ понятія,—а прочтите газетныя «критики» такихъ спектаклей, и окажется, что и эти несчастные тоже «содѣйствовали ансамблю». Видно, дешевъ у насъ ансамбль, что мы его повсюду видимъ!

Я далекъ отъ мысли требовать отъ русскаго театра безукоризненнаго выполненія тона, стиля или школы игры, строгаго соблюденія традицій или ансамбля. Мы видѣли, что эти задачи вообще весьма трудно выполнимы. Но мы въ правѣ желать, чтобы истинныя понятія объ этихъ принципахъ сценическаго искусства не исказились и не утерялись совершенно среди публики, а тѣмъ менѣе въ театральной критикѣ.

Въ наше время бѣдному русскому артисту не откуда и ожидать дѣльныхъ и полезныхъ теоретическихъ указаній по его спеціальности. Великіе примѣры всѣ перевелись, традицій не сохранилось, школа и подготовительная (драматическіе курсы), и практическая (сцена) ведется тѣми же безпринципными актерами. Молодой артистъ или молодая артистка, поступая со школьной скамьи на «большую» сцену, остаются безо всякаго руководительства. Никому нѣтъ до нихъ дѣла, никто ими не занимается, никто не поправитъ, не растолкуетъ, они вполнѣ предоставлены самимъ себѣ.

Да и вообще на нашей сценѣ художественныя указанія и не дѣлаются, и не принимаются. Кое-какіе замѣчанія авторовъ при постановкѣ ихъ пьесъ, и то въ формѣ чуть не нижайшей просьбы, да указанія режиссеровъ по части mise en scène—вотъ все, чѣмъ направляется художественная дѣятельность нашихъ артистовъ. Если режиссеръ и отважится на замѣчаніе относительно пониманія изображаемаго лица или вѣрности интонацій, то развѣ только по отношенію къ второстепенному персоналу, «первачамъ» онъ и не дерзнетъ сдѣлать замѣчанія, да они его и не послушаютъ.

Не мудрено поэтому, что и получающія школьную подготовку молодыя артистическія силы не находятъ другаго исхода, какъ копировать, повторять своихъ старшихъ товарищей по сценѣ, продолжать собою ту же рутину, ту же безпринципность, и конечно, не оправдываютъ ожиданій, возлагаемыхъ на школу, какъ на источникъ новой, свѣжей струи въ русскомъ театрѣ.

XI.

Сущность истинной драмы.

Прочтя недавно вышедшую въ свѣтъ книгу Д. В. Аверкіева «О драмѣ» я нахожу что о ней и можно, и должно сказать многое въ интересахъ искусства вообще и нашего отечественнаго театра въ особенности.

Начать съ того, что, явись эта книга на западѣ—во Франціи или Германіи, она несомнѣнно приковала бы къ себѣ вниманіе всѣхъ людей искусства, театральной критики, эстетической философіи и художественныхъ теорій; она была бы принята, какъ явленіе значительное, какъ цѣнный вкладъ въ научную литературу и какъ авторитетный отзывъ на сбивчивыя, ходячія эстетическія воззрѣнія. Положенные въ основу этой книги философскіе взгляды Аристотеля на драматическое творчество вызвали бы или новую ихъ оцѣнку съ точки зрѣнія современныхъ художественныхъ запросовъ, или возраженія, направленныя къ уясненію новыхъ принциповъ современнаго искусства, къ установленію какой-либо новой художественной теоріи, однимъ словомъ, новая книга послужила бы исходной точкой для тѣхъ неустанныхъ исканій новыхъ путей искусства, на которыя такъ плодовита западно-европейская культурная мысль. Многіе, можетъ быть, оспаривали бы теоретическія положенія г. Аверкіева, другіе были бы съ нимъ согласны, но никто, при всемъ богатствѣ литературы по этимъ вопросамъ, навѣрное, не призналъ бы эту книгу неинтересною, или появленіе ея—фактомъ, не заслуживающимъ особеннаго вниманія.

У насъ литература хуожественыхъ теорій менѣе, чѣмъ скудна: ея почти нѣтъ вовсе; сбивчивость ходячихъ эстетическихъ воззрѣній—несравненно большая, чѣмъ на западѣ, и не по духу раскола, а просто по невѣжеству; и, несмотря на это, можно съ увѣренно-

стью сказать, что наши художественныя сферы не выйдутъ изъ своего величаваго спокойствія, наша критика не удостоитъ особеннаго вниманія научный трудъ, въ которомъ никакой Америки не открывается (какъ-будто давно открытая Америка ей коротко извѣстна?), а культурная публика останется совершенно чуждой содержанію книги: одно слово «теорія» способно отпугнуть отъ себя многихъ; для однихъ—это «жупелъ», для другихъ—что-то необыкновенно отвлеченное, мало примѣнимое и прежде всего—очень скучное.

Насколько шатки понятія о теоріи вообще, можно судить по тому, что и мнѣ, и вѣроятно, и читателю приходилось не рѣдко слышать удивленіе, что писатель, такъ хорошо знающій теорію поэзіи, напримѣръ, самъ пишетъ плохіе стихи. Очевидно, теорія понимается, какъ какой-то рецептъ или нѣчто вродѣ поваренной книги, по которой можно приготовить требуемое блюдо, если всѣ нужные для того припасы имѣются на-лицо.

Не лишнее поэтому, что г. Аверкіевъ, на первыхъ же страницахъ своего труда, спѣшитъ оговориться: главная сила «Піитики» Аристотеля въ глубокомъ постиженіи сущности драмы, и ошибочно было-бы полагать, что Аристотелевы правила относятся преимущественно до технической стороны дѣла. Онъ не думалъ предписывать условныя мѣрки, по которымъ съ большимъ или меньшимъ удобствомъ можно-бы верстать драматическія произведенія; онъ выводилъ ихъ законы изъ нихъ самихъ. Кромѣ того, какъ мы увидимъ ниже, въ Аристотелевскихъ положеніяхъ найдется не мало практическаго и мѣткаго, что примѣнимо цѣликомъ, какъ въ современнымъ формамъ театра, такъ и къ современнымъ на нихъ воззрѣніямъ.

Для драматическихъ писателей знаніе теоретическихъ законовъ творчества, выведенныхъ изъ самихъ драматическихъ произведеній (принадлежащихъ, конечно, геніальнымъ творцамъ), не можетъ быть какимъ-либо стѣсненіемъ или оковами, налагаемыми на ихъ свободное творчество теоріею, но несомнѣнно избавитъ ихъ отъ опасности составленія собственныхъ теорій искусства, безъ чего ни одинъ писатель не обходится, хотя и не всегда признается въ этомъ.

Еще важнѣе точное знаніе теоретическихъ основъ творчества для цѣнителей и критиковъ драматическихъ произведеній. У насъ взгляды на драматическое искусство необыкновенно спутаны, не-

ясны и отрывочны; критическія оцѣнки рѣдко строятся на какихъ-либо прочныхъ художественныхъ устояхъ, на ясно сознанныхъ теоретическихъ идеалахъ, а сводятся почти исключительно къ личному вкусу, къ субъективному впечатлѣнію критика. Вкусы и впечатлѣнія, конечно, могутъ быть безконечно разнообразны, но истинная сущность художественнаго творчества всегда едина; поэтому, изъ десяти различныхъ мнѣній, девять ужь, навѣрно, неправильно понимаютъ и оцѣниваютъ данное произведеніе, а часто бываетъ, что и всѣ десять ходятъ вокругъ и около истины, не замѣчая ея, придавая вещамъ второстепеннымъ главное значеніе и понимая превратно достоинства и недостатки. Даже термины употребляются зачастую не въ точномъ, а порой и въ совершенно извращенномъ смыслѣ.

Цѣнителямъ и судьямъ искусства слѣдовало бы зарубить себѣ на носу приведенныя г. Аверкіевымъ слова Лессинга: «всякому позволительно имѣть свой вкусъ и похвально стараться отдавать себѣ отчетъ относительно собственнаго вкуса. Но придавать основамъ, коими желаешь оправдывать его, всеобщность, которая, будь она при этомъ справедлива, содѣлывала бы его единымъ истиннымъ вкусомъ,—значитъ выходить изъ границъ пытливаго любителя и становиться своеправнымъ законодателемъ... Истинный судья искусства не слѣдуетъ правиламъ, выведеннымъ изъ своего вкуса, но образовываетъ свой вкусъ по правиламъ, требуемымъ природой предмета». Справедливо замѣчаетъ отъ себя г. Аверкіевъ, что несоблюденіе этого превращаетъ нерѣдко цѣнителей, думающихъ судить объ искусствѣ, въ цѣновщиковъ, судачащихъ о немъ.

Примѣровъ такого «судаченья» въ нашей печати не оберешься. Я указывалъ на своеобразныя понятія г. Крылова о задачахъ драматическаго творчества и о достоинствахъ того или другаго рода произведеній; г. В. Крыловъ пытается все-таки оправдать свои мнѣнія какими ни-на-есть теоретическими сужденіями, хотя и произвольными, другіе же цѣновщики и такой заботливости не обнаруживаютъ. Вооружившись словами: реальность, жизненная правда, идея, живость дѣйствія, мелодраматическій, комическая жилка, оригинально, естественно, не безъ одушевленія, продуманно, характеръ, типъ, бытовая окраска, историческая вѣрность и т. п., они изготовляютъ «отзывы» о чемъ угодно, судача о геніальныхъ созданіяхъ Шекспира съ такою же развязностью, какъ о «веселыхъ созданіяхъ» г. Крылова, и одобряя реальную естествен-

ность заводскихъ изображеній г. Карпова съ такою же рѣшимостью, какою признаютъ устарѣлость и бытовую или историческую отсталость Островскаго и Мольера. Если г. Крыловъ плохо понимаетъ сущность пьесъ классическихъ, испанскихъ драмъ или пьесъ эпохи романтизма, то его собратья еще туманнѣе понимаютъ значеніе словъ, уснащающихъ ихъ критику: характеръ, типъ, цѣльность, сценичность—все это пускается въ ходъ, какъ «умныя слова», услужливо принимающія то то, то другое значеніе, смотря по желанію автора, по его критиканскимъ намѣреніямъ.

Наконецъ, ясное представленіе о законахъ драматическаго творчества важно и для читающей, и для посѣщающей театръ публики. Авторъ книги основательно замѣчаетъ, что «научиться читать, а съ тѣмъ вмѣстѣ и понимать художественныя произведенія, не такъ легко, какъ то кажется съ перваго взгляда; надо пріучиться останавливать свое вниманіе на существенномъ (ничѣмъ такъ не изобличается дурной вкусъ, какъ шумными восторгами отъ мелочей, хотя бы и удачныхъ), научиться слѣдить за ходомъ дѣйствія и развитіемъ характеровъ, за постепеннымъ раскрытіемъ художественной идеи (разумѣя слово «идея» въ Платоновскомъ смыслѣ)». Эти трудности увеличиваются еще и тѣмъ, что и въ литературѣ нашей трудно встрѣтить объективное или не тенденціозное, однимъ словомъ, свободное отношеніе въ предмету и свободное его изслѣдованіе, а безъ этого невозможно ни постиженіе художественныхъ красотъ, ни научное изученіе поэтическихъ произведеній. Лишь теоретическіе взгляды, выведенные изъ изученія художественныхъ произведеній и оправданные исторіею искусства, могутъ дать ключъ къ истинному пониманію и оцѣнкѣ художественныхъ произведеній въ области драматическаго творчества.

Эту цѣнную услугу нашему читателю и зрителю отечественнаго театра можетъ оказать книга г. Аверкіева, о которой идетъ рѣчь Авторъ не строитъ какой-нибудь новой, своей теоріи драмы, въ основу его сужденій положены законы, выведенные изъ изученія драматическихъ произведеній, сужденія Аристотеля и его конгеніальнаго толкователя Лессинга. За непреложную вѣрность этихъ теоретическихъ основъ ручается ужь одно то обстоятельство, что два такіе высокіе ума, какъ Аристотель и Лессингъ, два такіе знатока драмы, на разстояніи двухъ тысячъ лѣтъ, пришли къ однимъ и тѣмъ же выводамъ, согласились въ существеннѣйшихъ основаніяхъ.

Не слѣдуетъ забывать при этомъ, что выведенное Аристотелемъ изъ произведеній греческой сцены Лессингъ имѣлъ полную возможность провѣрить изученіемъ, какъ древнихъ, такъ и новыхъ драматическихъ произведеній. Еще болѣе знаменательно, что величайшій драматургъ новыхъ временъ, Шекспиръ, своими твореніями подтверждаетъ существеннѣйшіе взгляды Аристотеля; что его лучшія трагедіи удовлетворяютъ существеннѣйшимъ требованіямъ греческаго философа. А вѣдь Шекспиръ и не думалъ слѣдовать первымъ и удовлетворять послѣднимъ. Врядъ-ли можно придумать болѣе наглядное доказательство справедливости основныхъ взглядовъ Аристотеля.

Великій греческій философъ источникомъ всякаго искусства считалъ «подражаніе». Всѣ искусства вообще различаются между собою не предметомъ подражанія, не тѣмъ, чему они подражаютъ, а средствами подражанія, тѣмъ, чѣмъ каждое подражаетъ, одно звуками, другое рѣчью, третье красками и т. д.

Подражаніе, начинаясь на низшихъ ступеняхъ воспроизведеніемъ отдѣльныхъ предметовъ или явленій, восходитъ постепенно къ подражанію чему-либо, свойственному многимъ предметамъ или людямъ, добытому наблюденіемъ, затѣмъ къ изученію наблюдаемаго и, наконецъ, къ созданію, творчеству, по образу и подобію существующаго.

Изображеніе человѣка тоже проходитъ извѣстныя ступени, начиная отъ изображенія его во внѣшней жизни, въ чертахъ, характерныхъ для многихъ людей однихъ съ нимъ внѣшнихъ условій (семьи, сословія, быта, исторической обстановки и пр.), въ чертахъ колоритныхъ, присущихъ людямъ, по тому или иному однороднымъ съ изображаемыми, однимъ словомъ—изображеній типическихъ или типовъ.

Но типичное не есть еще человѣческое. Всѣ внѣшне-колоритные признаки людей суть признаки болѣе или менѣе случайные. Поэтому высшею ступенью творчества является стремленіе къ изображенію внутренняго человѣка, причемъ все случайное, все внѣшне-характерное отступаетъ на задній планъ, и первѣе всего выступаетъ человѣкъ со своими достоинствами и недостатками, въ которомъ мы узнаемъ своего ближняго.

Ярче всего люди отличаются другъ отъ друга характеромъ, т. е. извѣстнымъ направленіемъ воли; поэтому съ древнѣйшихъ временъ цѣнилось изображеніе характера.

Но характеръ не исчерпываетъ всего внутренняго міра человѣка, и вѣрное изображеніе характера не есть еще конечное художественное достиженіе. Существенное внутренняго міра человѣка обнаруживается только съ одной, хотя и яркой стороны; мы видимъ человѣка какъ бы только въ извѣстныя минуты его внутренней жизни, когда особенно ясны его склонности, его стремленія. Главная задача поэзіи—возможно полное изображеніе внутренняго міра человѣка, жизни его души, его желаній, стремленій, вѣрованій, надеждъ, мыслей, чувствъ, страстей, однимъ словомъ—изображеніе человѣческой личности, во всемъ подобной намъ, вполнѣ намъ понятной и въ то же время обособленной.

Какъ ни элементарны приведенныя основы различія между простымъ схватываніемъ внѣшнихъ явленій и созданіемъ по образу и подобію существующаго, тѣмъ не менѣе, мы бываемъ постоянно свидѣтелями полнаго смѣшенія этихъ понятій. Какъ часто наши драматическіе сочинители выдаютъ намъ за плоды своего творчества простыя копіи видѣннаго или передразниванія, болѣе или менѣе удачныя, случайныхъ, единичныхъ явленій! Какъ часто творчество нашихъ сценическихъ художниковъ-актеровъ не идетъ дальше первичныхъ ступеней подражанія, подобныхъ тѣмъ «душамъ общества», которыя умѣютъ очень похоже жужжать мухой или изображать звукъ строганія доски, пиленія дровъ и т. п.! И такіе плоды писательства именуются «драматическими произведеніями», и такое мастерство называется сценическимъ искусствомъ, и ни кѣмъ-нибудь, а просвѣщенной критикой!

Еслибы въ этой же просвѣщенной критикѣ понятія объ основахъ художественнаго творчества не были такъ шатки и туманны, еслибы въ ней были яснѣй теоретическія представленія о значеніи понятій типа, характера и личности, то, можетъ быть, она и не проглядѣла бы созданія души человѣческой тамъ, гдѣ она видитъ только типъ; можетъ быть, тогда она съумѣла бы отличить общечеловѣческую, неизмѣнную суть отъ преходящихъ внѣшнихъ формъ быта и извѣстной исторической среды, и перестала бы толковать объ устарѣлости созданій Мольера и Островскаго; можетъ быть, наконецъ, и наши актеры стали бы заботиться болѣе объ изображеніи человѣка и его характера, чѣмъ о созданіи «типиковъ», что привело ихъ къ полному неумѣнію обращаться съ историческими ролями, изображать что-либо внѣ изъѣзженныхъ те-

атральныхъ шаблоновъ. Кто говоритъ—создать личность, внутренняго человѣка куда труднѣе, чѣмъ передразнить карикатуру или ломаться въ знакомыхъ халатахъ, пригнанныхъ по мѣркѣ театральными закройщиками: за то наши актеры и играютъ какихъ-то чучелъ, вмѣсто живыхъ русскихъ людей, въ пьесахъ Островскаго, и являются «ряжеными» въ каждой исторической пьесѣ, гдѣ типикъ авторомъ не подсказанъ и приходится самому додуматься до характера и создавать личность.

По Аристотелю, трагедія, и вообще драма въ обширномъ смыслѣ (т. е. трагедія и комедія), какъ продуктъ творчества поэта, подражаетъ дѣйствію и дѣйствующимъ; причемъ драматическій поэтъ имѣетъ въ виду зрителя, и событіе изображается, какъ настоящее, совершаемое дѣйствующими непосредственно предъ нашими глазами. Поэтъ же эпическій, хотя и подражаетъ тому же, но онъ предполагаетъ слушателя, событіе является въ повѣствованіи, какъ прошлое.

Второе различіе трагедіи отъ эпоса заключается въ томъ, что она подражаетъ не всѣмъ, хотя бы и высокимъ (какъ и героическій эпосъ) дѣйствіямъ, а только дѣйствіямъ страшнымъ и достойнымъ состраданія; такимъ дѣйствіямъ, которыя способны возбудить въ зрителѣ (дѣйствительномъ или предполагаемомъ) страхъ и состраданіе.

Страхъ и состраданіе суть нѣкоторая скорбь при видѣ зла разрушительнаго или болѣзненнаго, ибо не всякое зло страшно и не всякой бѣдѣ другаго мы сострадаемъ. Страшно то, что, случись съ другимъ или угрожай другому, возбуждаетъ въ насъ состраданіе. Сострадаемъ же мы при видѣ зла болѣзненнаго или разрушительнаго, когда оно постигаетъ человѣка незаслуженно и можетъ приключиться и съ нами самими или съ кѣмъ-нибудь изъ нашихъ.

Необходимымъ условіемъ для возбужденія въ насъ, какъ страха, такъ и состраданія, Аристотель полагаетъ близость бѣдствія. Поэтому сценическое искусство особенно способно возбуждать въ насъ состраданіе вслѣдствіе того, что оно приближаетъ къ намъ бѣду (хотя бы давно прошедшую), показывая ее вблизи, предъ нашими глазами.

Но цѣль трагедіи не исчерпывается возбужденіемъ въ насъ чувствъ страха и состраданія, т. е. чувствъ скорбныхъ, болѣзненныхъ; всякое художественное произведеніе должно доставлять намъ

удовольствіе или наслажденіе безболѣзненное. Это достигается тѣмъ, что трагедія очищаетъ въ насъ возбужденныя ею страсти и этимъ очищеніемъ возстановляетъ миръ въ душѣ.

Такимъ образомъ опредѣленіе трагедіи по Аристотелю будетъ слѣдующее: «Трагедія есть такое подражаніе дѣйствію, которое не разсказомъ, но страхомъ и состраданіемъ совершаетъ очищеніе этихъ и имъ подобныхъ страстей».

Слѣдуя путемъ строго логическихъ выводовъ, г. Аверкіевъ приводитъ насъ и къ этическимъ воззрѣніямъ греческаго философа, являющимся лишь развитіемъ приведенныхъ основныхъ положеній его. По мысли Аристотеля, человѣкъ, достойный этого имени, долженъ страшиться извѣстнаго рода несчастія, долженъ быть страшливъ, безъ чего онъ не можетъ быть сострадателенъ. Къ такимъ страшливо-сострадательнымъ людямъ онъ причисляетъ людей высокаго умственнаго и нравственнаго развитія, людей, могущихъ разсудить, въ чемъ истинное несчастіе, и вѣрующихъ, что есть на свѣтѣ честные люди. Желательно, чтобы люди вообще, по мѣрѣ возможности, были таковыми; назначеніе трагедіи—приближать ихъ къ сказанному идеалу, возбуждая въ нихъ тѣ именно «добрыя чувства», которыя ей свойственно возбуждать.

Съ другой стороны, трагедію можно опредѣлить, какъ изображеніе въ дѣйствіи страданія, но не ради его самого, а ради изображенія человѣческой и человѣчной личности. Такимъ образомъ строго опредѣляется поистинѣ достойное страха и состраданія. Другими словами, трагедія только въ томъ случаѣ будетъ въ состояніи очищать возбужденныя ею страсти, когда будетъ возбуждать ихъ къ предметамъ, того достойнымъ; тутъ сходятся требованія эстетическія съ требованіями этическими, художественныя понятія—съ нравственными. Удовлетвореніе однихъ, безъ удовлетворенія другихъ, немыслимо; данная трагедія явится постольку же произведеніемъ не художественнымъ, поскольку она не будетъ отвѣчать этическому идеалу.

Нельзя, по истинѣ, не изумляться величавой стройности, необыкновенной глубинѣ и неподражаемой ясности Аристотелевой системы. Каждое его положеніе, каждый выводъ безпощадно логиченъ, каждое опредѣленіе одинаково понятно и ученому, и неученому, и мудрецу, и ребенку. Всѣ сужденія его настолько проникаютъ въ суть предмета, что и теперь, чрезъ двѣ тысячи лѣтъ, лучшаго ни-

чего не сказать, и все, что имъ высказано въ виду греческой трагедіи, одинаково относится ко всякому виду драматическаго творчества, одинаково примѣнимо ко всѣмъ позднѣйшимъ формамъ его. Мы увидимъ дальше, до какой степени каждое изъ его замѣчаній примѣнимо и практически мѣтко для оцѣнки и современнаго театра, такъ какъ истинно художественное извѣдано имъ до самаго корня, и другихъ истинъ нѣтъ и быть не можетъ.

Существенныя части или стихіи трагедій (какъ и всякаго драматическаго произведенія) выводятся слѣдующимъ образомъ великимъ мыслителемъ: Трагедія есть подражаніе дѣйствію; дѣйствіе производится дѣйствующими лицами. Дѣйствующій или лицо долженъ быть какимъ-нибудь по характеру и образу мыслей, по своимъ нравственнымъ и умственнымъ качествамъ. Отсюда вытекаютъ три элемента трагедіи: 1) дѣйствіе, 2) характеръ и 3) умъ или пониманіе. Эти три элемента суть предметы подражанія, т. е. то, что изображается въ трагедіи.

Какъ подражаетъ дѣйствію трагедія? Какимъ способомъ? Наглядностію, разумѣя художественные пріемы, сценическое представленіе, какъ содѣлывающее нагляднымъ то, чему подражаетъ трагедія. Стало быть, еще элементъ—4) драматическая форма и сценическое представленіе.

Чѣмъ, какими средствами подражаетъ трагедія? 5) Словомъ или рѣчью и 6) мелопеей или пѣсенною частью.

Итакъ, въ трагедіи шесть частей, вытекающихъ изъ ея сущности. Кромѣ этихъ частей, никакихъ быть не можетъ. Разсмотримъ ихъ поочередно въ бѣгломъ очеркѣ.

Дѣйствіе, мифъ, вымыселъ, планъ (какъ совокупленіе частей дѣйствія въ общее, какъ распорядокъ дѣйствія),—есть важнѣйшая часть трагедіи, такъ какъ она изображаетъ людей не въ бездѣятельномъ ихъ состояніи, а во время ихъ дѣйствій; трагедія не рисуетъ характеры непосредственно, а захватываетъ ихъ черезъ посредство дѣйствія, и характеръ лица въ трагедіи долженъ выражаться въ дѣйствіи, долженъ быть изображенъ динамически. Вслѣдствіе этого, трагедія безъ дѣйствія немыслима, а безъ характеровъ—она еще возможна.

Совершенно вѣрный выводъ дѣлаетъ авторъ, говоря, что: «тотъ поэтъ, который въ своей трагедіи прекрасно обрисуетъ характеры, выразитъ достодолжнымъ образомъ превосходныя мысли, конечно, достоинъ уваженія, но скорѣе достигнетъ истинной цѣли трагедіи

тотъ поэтъ, у котораго характеры будутъ не столь рѣзко и ярко обозначены, да зато хорошо распоряжено дѣйствіе» *). Аристотель мѣтко и наглядно замѣчаетъ, что характеръ въ трагедіи то же, что краски въ живописи, распорядокъ же дѣйствія то же, что рисунокъ. «Миѳъ,—говоритъ Аристотель,—есть начало и, такъ сказать, душа трагедіи; второе за нимъ мѣсто занимаютъ характеры».

Въ примѣръ яркаго изображенія характеровъ, г. Аверкіевъ указываетъ Гете; у Шиллера же характеры, хотя и не всегда обозначены отчетливо, но онъ выше, какъ изобразитель души человѣческой и превосходитъ Гете въ совокупленіи дѣйствій.

У великаго драматурга Шекспира лица и ихъ характеры всегда выражены въ дѣйствіи, развиваются и растутъ вмѣстѣ съ нимъ, органически съ нимъ слиты, такъ что одного невозможно отдѣлить отъ другаго. Пушкинъ превосходно сказалъ, что Шекспиръ рисуетъ своихъ лицъ съ беззаботностію жизни, т. е. не заботится сразу рѣзко обозначить характеръ, зная, что каждое лицо въ томъ или иномъ случаѣ скажетъ именно то и поступитъ именно такъ, какъ ему приличествуетъ; да и дѣйствіе въ Шекспировскихъ драмахъ тоже идетъ съ беззаботностію жизни: лица его какъ бы живутъ передъ нами и дѣйствіе идетъ, какъ жизнь.

Какая разница между этою беззаботностію изображеній характеровъ и тою излишнею заботливостію, какую современные наши драматурги прилагаютъ, отрекомендовывая публикѣ своихъ дѣйствующихъ лицъ! Возьмите любую изъ нашихъ новыхъ пьесъ и обратите вниманіе на старанія автора разъяснить зрителю всю глубину его изобрѣтательности: цѣлый актъ, а иногда и полтора, посвящается на экспозицію, или другими словами, на длиннѣйшіе разсказы о дѣйствующихъ лицахъ. Говорятъ, говорятъ, разсказываютъ, разсказываютъ,—появляется дѣйствующее лицо, и оказывается, что оно нисколько не похоже на свой портретъ, рисованный съ такою старательностію нарочно выведенными въ пьесѣ разскащиками. Въ теченіе всего перваго акта, вамъ прожужжали уши восхваленіемъ, напримѣръ, ума или необыкновеннаго благородства героя; но вотъ является самъ герой, и изъ его дѣйствій, оказывается, что онъ и глупъ, и вовсе не благороденъ.

Бываетъ и такъ: выходитъ на сцену дѣйствующее лицо и само начинаетъ себя разъяснять. Авторъ изъ всѣхъ силъ тужится сдѣлать

*) Стр. 25.

его понятнѣе, да такъ, что иногда это заводитъ его за предѣлъ вѣроятности; мошенникъ сразу заявляетъ публикѣ: вы знаете, господа, я вѣдь большой мошенникъ; я сдѣлалъ то-то и то-то, и давно бы мнѣ быть въ Сибири, а я вотъ здѣсь, передъ вами, да еще и героемъ пьесы! Впрочемъ, чего не бываетъ у нашихъ современныхъ сочинителей.

И такъ, миѳъ есть совокупленіе частныхъ дѣйствій въ одно общее. Это дѣйствіе должно быть цѣлымъ, законченнымъ, единымъ и имѣть опредѣленную величину. «Прекрасное,—говоритъ Аристотель,—состоитъ въ величинѣ и распорядкѣ частей; на этихъ же признакахъ должна основываться и красота трагедіи: сама она да будетъ какъ живое существо, единое и цѣлое». Другими словами, да будутъ ея части не механически соединены, но частями живаго организма.

Хорошо составленный миѳъ не долженъ начинаться, откуда придется; ни кончаться, гдѣ придется. Онъ долженъ развиваться такъ, чтобы одно частное дѣйствіе вытекало по необходимости или вѣроятію изъ другаго, чтобы конецъ (развязка) необходимо вытекалъ изъ начала (завязки), и чтобы все совокупное дѣйствіе трагедіи составляло одно неразрывное цѣлое.

Г-нъ Аверкіевъ приводитъ забавный примѣръ пониманія достоинства пьесы въ отношен... законченности. «Въ одной комедіи Гольдони («I malcontenti»), нѣкоторый охотникъ всѣмъ восхищаться приходитъ въ восторгъ отъ видѣнной имъ пьесы, до того плохой, что занавѣсъ опустили прежде, чѣмъ она кончилась. Когда ему въ отвѣтъ на его восторгъ объявляютъ объ этомъ, то онъ, ничтоже сумняся, говоритъ: «Въ самомъ дѣлѣ? Этого вотъ не зналъ. Комедія написана съ такимъ искусствомъ, что можетъ кончиться гдѣ угодно». Если немножко поискать, то и у насъ найдется не мало такихъ искусно написанныхъ комедій.

О величинѣ трагедіи Аристотель высказываетъ сужденія въ томъ смыслѣ, что величина должна вытекать изъ сущности предмета, а сущность такова, что по величинѣ тотъ предметъ прекрасенъ, который, имѣя значительную величину, въ то же время совершенно ясенъ, совершенно удобообозримъ.

Всякій предметъ,—говоритъ Аристотель,—всякое животное (живое существо), будетъ тогда прекраснымъ, когда не только части его будутъ расположены въ достодолжномъ порядкѣ, но когда весь онъ и части его будутъ имѣть не случайную, не произвольную, а

опредѣленную величину. Малюсенькое животное не можетъ быть прекрасно; время, нужное, чтобы осмотрѣть его, слишкомъ коротко, почти непримѣтно, почему впечатлѣніе смутно, взглядъ разрѣшается въ ничто; точно то же, если бы животное было чрезмѣрно велико (нѣсколько сотъ верстъ величиной): взглядъ не могъ бы обнять его сразу, пришлось бы разсматривать по частямъ, исчезло бы впечатлѣніе цѣлаго и единаго. Какъ живому существу, какъ всякому предмету, чтобы быть прекраснымъ, необходимо имѣть такую величину, чтобы при разсматриваніи не терялись изъ виду его цѣлость и единство, такъ и продолжительность трагедіи, которая есть подражаніе дѣйствію единому и цѣлому, должна быть обусловлена удобозапоминаемостью; иначе точно также улетучится ея цѣлость и единство.

Не годится,—по словамъ Аристотеля, — опредѣлять величину трагедіи по внѣшнимъ причинамъ. Что сказалъ бы онъ, узнавъ, что въ наше время ставится въ хвалу драматическому писателю умѣнье писать пьесы такъ, чтобы первый актъ занималъ больше времени, второй уже меньше и такъ далѣе, въ расчетѣ на утомляющееся вниманіе публики? Г-нъ Сарду это практикуетъ и свою систему ставитъ въ правило современнаго театральнаго сочинительства. Нашъ Сарду—г. В. Крыловъ, говорятъ, сочиняетъ свои акты съ часами въ рукахъ, опредѣляя заранѣе, сколько минутъ должна идти каждая сцена, размѣчая, гдѣ будетъ аплодисментъ, гдѣ взрывъ хохота, гдѣ вызовъ; это ли не мастерство, не знаніе сцены! Счастливый Аристотель: онъ умеръ, не подозрѣвая даже возможности чего-либо подобнаго.

Относительно единства дѣйствія, авторъ справедливо замѣчаетъ, что вообще соединеніе многихъ происшествій изъ числа случившихся никакого единства еще не составитъ. Событія, случившіяся одновременно, или даже такія, которыя шли послѣдовательно, но не имѣли внутренней необходимой связи, а только внѣшнюю связь достиженія извѣстной цѣли, не могутъ быть совокуплены въ единое дѣйствіе. Равнымъ образомъ не составится единаго дѣйствія, когда оно будетъ вращаться вокругъ хотя бы одного человѣка; дѣянія одного и того же человѣка, дѣянія, могущія быть весьма многочисленными и разнообразными, не составляютъ единаго дѣйствія. Изобразить въ пьесѣ дѣянія какого-либо героя, жизнь котораго изобиловала разнообразными трагическими происшествіями, не значитъ еще создать трагедію. Отъ этого пьесы,

взявшія содержаніемъ біографію извѣстныхъ лицъ, отъ рожденія до самой смерти героя, не могутъ производить цѣлостнаго впечатлѣнія трагедіи, а всегда носятъ на себѣ какой-то календарный отпечатокъ. Въ подобную же ошибку впадаютъ авторы, берущіе предметомъ своего изображенія какое-либо историческое событіе во всей его полнотѣ. Такія произведенія будутъ либо велики до неудобозапоминаемости, либо они будутъ разнообразны до пестроты, и притомъ разнообразны внѣшне, калейдоскопно. Сдѣлать трагедію цѣльную или единую изъ всего царствованія напримѣръ Іоанна Грознаго было бы невозможно; г. Сумбатовъ покусился изобразить лишь первую эпоху царенія Іоанна IV, и то—что вышло?

Самымъ плохимъ трагическимъ миѳомъ греческій философъ считаетъ такой, который состоитъ изъ многихъ чередующихся эпизодовъ; дѣйствіе тогда будетъ идти скачками, а не развиваться, необходимость и вѣроятіе будутъ замѣнены случайностію, и самый миѳъ станетъ уже не совокупленіемъ дѣйствій, а сплетеніемъ случайностей, или, какъ мы говоримъ, интригой.

Въ сущности, ничто столь не противуположно истинному единству дѣйствія, ничто столь не антихудожественно, какъ интрига. На этомъ не стоило бы настаивать, если бы у насъ (да и не у насъ однихъ) въ послѣднее время, вслѣдствіе забвенія истинныхъ основъ художественности и происшедшаго отъ этого паденія критики, не усилилось до чрезмѣрности восхищеніе умѣньемъ французскихъ литераторовъ вести интригу. Начали дорожить не поэзіей, а сочинительствомъ. Игра ума, придумывающаго разнообразныя приключенія, хотя бы ради доказательства или прославленія какой-либо идеи,—смѣшивается съ творческимъ воображеніемъ.

По справедливому замѣчанію Лессинга, талантъ плѣняется естественнымъ ходомъ событій, сочинитель же боится его талантъ любитъ простоту, остроуміе (Witz)—любитъ запутанность».

Вопросъ этотъ настолько серьезенъ, что мы позволимъ себѣ привести полностію прекрасныя строки г. Аверкіева, сюда относящіяся: «художественное, поэтическое, драматическое, или творческое (назовите, какъ хотите) изображеніе жизни есть правдивое ея изображеніе, и притомъ именно того, что̀ въ ней не случайно, изображеніе, согласное съ существенными законами самой жизни, твореніе по образу и подобію жизни, или образное подражаніе жизни, какъ говорили греки. Въ жизни же замѣчаемъ ходъ событій естественный, походъ необходимости или развитіе по законамъ органическимъ;

случайность не есть законъ жизни, а исключеніе, нарушеніе ея закономѣрности. Оттого изображеніе ряда случайностей не можетъ быть художественнымъ, и если человѣкъ съ талантомъ впадаетъ по какимъ-либо причинамъ въ подобную ошибку, то перестаетъ быть вполнѣ художникомъ, и его творчество можетъ проявляться только въ частностяхъ, напримѣръ, въ удачной рисовкѣ того или инаго типа, рѣже въ удачномъ очертаніи характера, наконецъ въ удачномъ описаніи того или инаго предмета. Въ цѣломъ же, произведеніе выйдетъ ложнымъ, фальшивымъ» *).

Художникъ, идущій отъ лживаго пониманія искусства, приходитъ къ лживому изображенію жизни, а неправильно понимающій основы жизни составляетъ лживо-художественныя, псевдо-драматическія произведенія, превращаясь изъ художника въ сочинителя. Нельзя не пожалѣть, вмѣстѣ съ авторомъ разсматриваемой книги, когда видишь, что высказанныя Аристотелемъ и Лессингомъ истины не пошли въ прокъ, когда видишь увлеченіе блестящаго лживостью и только-что не слышишь старинпаго французскаго положенія: поэзія есть сладостный обманъ.

Замѣчательно, что современная критика, столь легко мирящаяся съ сплошною искусственностію замысла и фальшью изображеній въ драматическихъ произведеніяхъ, часто предъявляетъ чисто подъяческія придирки и укоряетъ въ неестественности и подстроенности тамъ, гдѣ, въ сущности, ничего невѣроятнаго или неправдоподобнаго нѣтъ. Это относится преимущественно къ такимъ обстоятельствамъ дѣйствія, неожиданное наступленіе которыхъ случается именно тогда, когда оно нужнѣе всего. Нѣтъ произведенія, къ которому нельзя было бы предъявить подобныхъ придирокъ. Напримѣръ въ Лирѣ можно спросить: отчего Эдгаръ убиваетъ дворецкаго именно въ то мгновеніе, когда для дальнѣйшаго хода дѣйствія требуется письмо Гонерильи къ Эдмунду? и т. п.

Но поэтъ всегда вправѣ распоряжаться подобными обстоятельствами; подстроенность обнаруживается только тамъ, гдѣ нѣчто неожиданное выводится ради произведенія внѣшняго эффекта, да притомъ въ подобныхъ случаяхъ авторъ обычно издалека подготовляетъ читателя къ появленію придуманной имъ ad hoc неожиданности, именно потому, что ему хочется скрыть свою преднамѣренность. Повторяемъ: поэтъ имѣетъ полное право выводить подобныя обстоя-

*) Стр. 72.

тельства, если они нисколько не противорѣчатъ естественному ходу дѣлъ на свѣтѣ.

Существуетъ еще одно требованіе, охраняющее якобы единство дѣйствія: чтобы въ драмѣ всѣ, даже самыя ничтожныя, обстоятельства, были изображены въ дѣйствіи, а отнюдь не въ разсказѣ. Конечно, изображеніе въ дѣйствіи противополагается въ извѣстномъ смыслѣ разсказу о немъ или его описанію, но заключать отсюда, что какой бы то ни было разсказъ вовсе не допустимъ въ драмѣ, или что онъ долженъ быть повтореніемъ уже извѣстнаго читателю событія, по меньшей мѣрѣ опрометчиво.

Авторъ справедливо указываетъ, что, во-первыхъ, есть обстоятельства, изображеніе которыхъ въ дѣйствіи не удобно, даже невозможно, по крайней мѣрѣ, для художника слова. Таковъ, напримѣръ, разсказъ Офеліи о сумасшествіи Гамлета, разсказъ Гамлета о томъ, какъ онъ отдѣлался отъ Гильденштерна и Розенкранца, разсказъ королевы о смерти Офеліи и т. п. Во-вторыхъ, разсказъ можетъ имѣть драматическое значеніе; онъ можетъ обусловливать дальнѣйшій ходъ дѣйствія, вести къ извѣстному перелому въ настроеніи того или другаго лица. Разсказъ Эдгара о его собственныхъ приключеніяхъ, о бѣдахъ Глостера и его смерти трогаетъ Эдмунда и, конечно, обусловливаетъ его послѣдующую рѣшимость спасти Лира и Корделію. Какъ бы въ опроверженіе ложнаго правила о разсказѣ, именно наглядныя изображенія убійствъ Банко и лэди Макдуфъ въ «Макбетѣ» не имѣютъ никакого драматическаго значенія, а потому могутъ быть безъ ущерба пьесѣ опущены и въ чтеніи, и при представленіи; напротивъ, разсказы о нихъ имѣютъ важное значеніе для хода дѣйствія и существенно необходимы.

Ознакомившись съ изложенными въ книгѣ г. Аверкіева взглядами на характеръ единства дѣйствія въ драмѣ, укажемъ еще на превосходное изложеніе вопроса о пресловутыхъ «трехъ единствахъ», приписываемыхъ многими, въ невинности душевной, Аристотелю, весьма мало въ нихъ повинному.

Дѣло въ томъ, что единство дѣйствія, понятое формально, повело къ установленію столь же формальнаго закона о трехъ единствахъ, изобрѣтенныхъ аббатомъ Обиньякомъ. Драматическимъ писателямъ ставилось въ непремѣнную и главнѣйшую обязанность соблюденіе единствъ, внѣ которыхъ, какъ утверждалось, невозможна хорошая трагедія. Такимъ образомъ, центръ тяжести переносился

съ существеннаго на формальное: съ заботъ о правдивомъ изображеніи дѣйствія на заботу о мнимой правильности формы. Подчиненія такимъ и подобнымъ требованіямъ не можетъ не дѣйствовать губительно на таланты даже высокіе, именно потому, что они тогда подчиняются не органическому закону искусства, выведенному изъ изученія его произведеній, и, стало быть, вполнѣ совмѣстимому съ свободой творчества, а правилу произвольному, навязанному искусству со стороны тупымъ педантизмомъ.

Истинное единство дѣйствія, напротивъ, не навязываетъ драматическимъ произведеніямъ никакой условной формы, не налагаетъ на нихъ никакихъ путъ и не оказываетъ вліянія на строй трагедіи: онъ можетъ быть весьма разнообразенъ, смотря по особенностямъ какъ личнаго таланта поэта, такъ и его народнаго генія.

У Аристотеля нѣтъ ни слова ни о единствѣ времени, ни о единствѣ мѣста, если не считать мимоходнаго замѣчанія, что позднѣйшіе греческіе трагики старались по возможности заключить дѣйствіе трагедіи въ круговоротъ солнца или немного выходить изъ этого предѣла времени; о единствѣ же мѣста—у него нѣтъ ни слова.

«Строго говоря,—замѣчаетъ г. Аверкіевъ,—единство можетъ быть соединено съ понятіями времени и мѣста только весьма условно. Однѣ сутки, почему не одинъ день, не одна ночь, не одна недѣля, не одинъ годъ, не одно столѣтіе? Одна комната, почему не одинъ домъ, не одна квадратная сажень пространства, не одна часть свѣта?... Любопытно, что когда дѣйствіе по естественному ходу совершается въ однѣ сутки, напримѣръ, въ Ревизорѣ или въ Горе отъ ума, то никто не замѣчаетъ единства времени; нелѣпость же этого формальнаго правила бьетъ въ глаза именно тамъ, гдѣ насильственно заботились о его соблюденіи: событій порой бываетъ нагромождено столько, что въ сутки никакъ бы по естественному ходу они совершиться не могли» *).

Впрочемъ, объ этихъ трехъ единствахъ, со временъ лже-классицизма, никто и не вспоминалъ, кромѣ развѣ Байрона въ его Сарданапалѣ; хотя и до сихъ поръ найдется не мало людей, которые наивно считаютъ это якобы Аристотелево правило чѣмъ-то, хотя рѣдко и съ трудомъ примѣнимымъ, но необыкновенно высокимъ, какимъ-то строго-эстетическимъ идеаломъ въ драматическомъ творчествѣ.

---

*) Стр. 36—37.

Заговоривъ о ложно-классическомъ направленіи драмы, нельзя не остановиться на оцѣнкѣ, дѣлаемой г. Аверкіевымъ, французскихъ и испанскихъ писателей этой эпохи.

«Корнель и Расинъ у насъ почти забыты,—говоритъ г. Аверкіевъ,—многіе даже не рѣшаются читать ихъ, считая ихъ произведенія, съ начала до конца, напыщенными, ходульными, чуть-ли не чѣмъ-то въ родѣ трагедій г. Сумарокова. Такое мнѣніе, конечно, ошибочно по своей преувеличенности. Лессингъ, собственно, отвергалъ ихъ значеніе, какъ поэтовъ трагическихъ. Но въ пьесахъ какъ Корнеля, такъ и Расина, есть свои прелести. Оба, напримѣръ, превосходны въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ изображаютъ лирическіе моменты жизни дѣйствующихъ лицъ. Вѣдь не одни лирическіе поэты, но всякій изъ насъ по временамъ бываетъ лирикомъ, приходитъ въ особое поэтическое настроеніе, и тогда выражаетъ самыя интимныя чувства съ изумительною правдивостью и искренностью, съ картинною образностью и живымъ одушевленіемъ. Вотъ такіе-то моменты Корнель и Расинъ изображаютъ въ совершенствѣ, и тутъ они становятся равными самымъ великимъ поэтамъ» *).

Недостатокъ французскихъ и испанскихъ драматурговъ этой эпохи заключался въ томъ, что художественная свобода ихъ творчества была связана господствовавшими тогда идеями и предразсудками: придворнаго благоприличія (bienséance) у французовъ и условныхъ понятій чести — у испанцевъ. Примиряя идеи съ своими трагическими изображеніями жизни, Расинъ, Кальдеронъ, Лопе де-Вега и друг. приходили часто къ разладу между человѣчнымъ, христіанскимъ взглядомъ на жизнь и этическими выводами своихъ произведеній: увлеченіе ходячею идеею ложилось бременемъ на ихъ творенія.

Несравненно большее отступленіе отъ законовъ истинно-художественнаго творчества обнаружили тѣ писатели, преимущественно французскіе, которые руководились не желаніемъ правдиво изобразить жизнь, а желаніемъ угодить господствующему условному вкусу, позабавить или поразить зрителя или читателя, забывая о высшей цѣли искусства. Родоначальникъ ихъ—Вольтеръ, былъ истиннымъ предтечею новѣйшей мелодрамы, и его пьесы, по вѣрному замѣчанію г. Франциска Сарсе, являются посредствующимъ звеномъ между ею и лже-классическою трагедіей.

---

*) Стр. 73.

Такъ было положено начало мелодрамы, и истинный отецъ ея—Викторъ Гюго, подтвердилъ во многомъ принципы Вольтера. Несомнѣнно, однако, что и пьесы Коцебу имѣли также не малое вліяніе на французскій театръ. Подъ мелодрамой слѣдуетъ разумѣть такой родъ сценическихъ произведеній, гдѣ достойное страха замѣнено внѣшне-страшнымъ или ужаснымъ, коими не сострадание возбуждается, а разсчитывается единственно на слезливую сентиментальность.

Новѣйшая, такъ называемаа, жанровая комедія (comédie de genre) держится тѣхъ же принциповъ, сплетая интригу вокругъ модной идейки, изображая не жизнь, а рядъ сценическихъ ударовъ (coups de théâtre), и придумавъ. для большей плѣнительности лжи, псевдореализмъ, столь удачно названный Льюисомъ фрачно-жилетнымъ реализмомъ. Этотъ реализмъ заботится не о томъ, чтобы люди на людей походили, чтобы рѣчи дѣйствующихъ выражали ихъ душевныя движенія, а чтобы какъ можно болѣе походили на разговорную рѣчь графовъ, княгинь, дюковъ, маркизъ и т. п., и блистали острыми словцами (mots). Г-нъ Аверкіевъ вѣрно указываетъ, что этотъ фрачно-жилетный реализмъ по существу то же, что и зипунно-тулупный реализмъ нашихъ, такъ называемыхъ, народоописателей.

Здѣсь слѣдуетъ упомянуть еще о теоріи, противоположной Аристотеле-Лессинговой, проповѣдуемой, по преимуществу, французскими критиками и пустившей и у насъ довольно сильные корни. Эта теорія лишаетъ драму ея отличительнаго свойства—дѣйствія; она различаетъ въ драмѣ характеры и положенія и утверждаетъ, что дѣло драматурга состоитъ въ томъ, чтобы придумать характеръ и отвлеченную мысль и затѣмъ ставить ихъ въ различныя положенія, пока они достаточно не выяснятся; при этомъ, чѣмъ занятнѣе и неожиданнѣе будутъ эти положенія и ихъ чередованіе, тѣмъ считается лучше. Эта теорія, очевидно, есть теорія псевдо-драмы.

Придавая характерамъ значеніе лишь самаго поверхностнаго оттѣнка воли, псевдо-драма играетъ положеніями, прерываетъ ихъ произвольно (для coup de théâtre) на самомъ интересномъ мѣстѣ, кончаетъ пьесу такими сценическими ударами и тѣмъ обманываетъ зрителя, поддающагося впечатлѣнію такихъ фальшфейеровъ. Такимъ псевдо-драмамъ, по замѣчанію г. Аверкіева, мы обязаны тѣмъ, что «все неестественное, напыщенное называютъ театраль-

нымъ; всякое выдуманное дѣйствіе для пусканія пыли въ глаза—театрально-эффектнымъ; всякую фальшивую рисовку собой—театральностью».

Итакъ, истинно-драматическими произведеніями слѣдуетъ признавать такія, которыя правдиво изображаютъ жизнь въ ея существенныхъ чертахъ; ихъ главное свойство—драматичность—заключается въ томъ, чтобы частныя дѣйствія вытекали одно изъ другаго, по необходимости или вѣроятію, чтобы одно происходило не послѣ другаго, а чрезъ другое. Псевдо-драмы—суть произведенія, имѣющія внѣшнюю цѣль, будетъ ли то поученіе или забава зрителей, или соедененіе того и другаго; произведенія, въ коихъ содержаніе пріурочивается въ этой внѣшней цѣли. Истинная драма сосредоточена въ самой себѣ и производитъ впечатлѣніе своею сущностью, ибо цѣль, къ коей она стремится (возбужденіе страха и состраданія въ трагедіи или смѣха въ комедіи), вытекаетъ изъ самой ея сущности. Псевдо-драма стремится поразить внѣшнимъ блескомъ, сценическими эффектами, разсчитываетъ плѣнить зрителя, льстя народному или придворному предразсудку, или модному направленію (революціонному, бракоразводному и т. п.).

Всякія дѣленія драмъ на историческія, современныя, бытовыя, жанровыя, героическія, мѣщанскія и т. д.—суть дѣленія не существенныя: сущность драмы одна. А когда несущественный признакъ принимается самимъ художникомъ за сущность, то является ложный родъ искусства или сочинительство.

Г. Аверкіевъ останавливается довольно подробно на исторической драмѣ и очень интересно, хотя и крайне строго, говоритъ о творчествѣ В. Гюго. Я не могу пройти молчаніемъ эти страницы почтеннаго труда.

Историческая драма, по словамъ В. Гюго, должна воскрешать прошлое, пользуясь изображеніемъ главнымъ образомъ характернаго для данной исторической эпохи; вся драма должна быть насквозь пропитана колоритомъ времени.

Теорія исторической драмы пользуется такою распространенностью, ея требованія такъ прилагаются чуть-ли не ко всякой драмѣ, дѣйствіе которой происходитъ не вчера, столько даровитыхъ авторовъ искажали свой талантъ изъ-за того, что стремились удовлетворить этимъ требованіямъ, наконецъ столько есть людей, восхищающихся историческою или бытовою вѣрностію пьесъ, ставя именно ее главнымъ достоинствомъ произведенія, — что вопросъ

законности такой теоріи получаетъ особенную важность, тѣмъ болѣе, что отраженіе его мы видимъ въ вопросахъ сценической обстановки въ которой значеніе исторической или бытовой вѣрности не перестало еще быть вопросомъ спорнымъ.

Авторъ разсматриваемой книги задается вопросомъ: дѣйствительно ли характерность или типичность, т. е. внѣшняя вѣрность исторіи или быту, столь важна для художественныхъ произведеній?

Въ отвѣтъ онъ указываетъ, что еще Аристотель установилъ, а затѣмъ и Лессингъ подтвердилъ, различіе между исторіей и исторической драмой съ одной стороны, и дѣйствительностью и драмой изъ современной автору жизни—съ другой,—различій, въ обоихъ случаяхъ тождественныхъ и которыхъ не слѣдовало бы забывать.

По словамъ греческаго философа, историкъ и поэтъ не тѣмъ различаются, что говорятъ: одинъ мѣрною рѣчью, другой—немѣрною, а тѣмъ, что «одинъ излагаетъ случившееся, а другой—что можетъ случиться». Аристотель объясняетъ, что поэзія изображаетъ общее, исторія—частное. Дѣло поэта—изображать общее, т. е. какъ такой-то человѣкъ, при извѣстныхъ обстоятельствахъ, можетъ говорить и можетъ поступать. Историкъ излагаетъ, какъ поступалъ извѣстный человѣкъ, что онъ говорилъ. Для историка важна вѣрность факту, для поэта вѣрность человѣческой природѣ; историкъ добивается узнать, что случилось, поэтъ изобразить, какъ нѣчто можетъ случиться. Для поэта рѣшительно все равно, точно ли такъ случившееся произошло, какъ у него въ драмѣ или въ поэмѣ (объ этомъ пусть заботится историкъ); для него важно, чтобы дѣйствіе шло согласно съ законами вѣроятія или необходимости.

Лессингъ говоритъ о томъ же слѣдующимъ образомъ: «поэтъ пользуется историческимъ событіемъ не потому, что оно дѣйствительно случилось, но потому, что оно случилось такъ, что для настоящей его цѣли трудно выдумать лучше. Если онъ находитъ въ такой степени пригоднымъ одинъ дѣйствительный случай, то случай годится въ дѣло; но рыться для этого въ исторіи не стоитъ труда. Многіе ли знаютъ, что случилось! Если мы вздумаемъ заключать о возможности событія только потому, что оно случилось, то что мѣшаетъ намъ совершенно вымышленную басню считать дѣйствительно случившеюся исторіей, о которой мы только никогда не слыхали? Что прежде всего даетъ вѣроятіе исторіи? Не внутренняя ли правдоподобность? И не все ли равно, если эта правдоподобность не

подтверждается никакими свидѣтельствами и преданіями, которыя не дошли до нашего свѣдѣнія? Неосновательно полагаютъ, что назначеніе театра поддерживать память о великихъ людяхъ: на это есть исторія, а не театръ. Въ театрѣ мы должны научаться не тому, что сдѣлалъ тотъ или иной отдѣльный человѣкъ, но что всякій человѣкъ извѣстнаго характера сдѣлаетъ при извѣстныхъ данныхъ обстоятельствахъ. Цѣль трагедіи далеко философичнѣе исторіи, и обращать трагедію въ простой панегирикъ славнымъ мужамъ или злоупотреблять ею, чтобы питать національную гордость, значило бы унизить ея истинное достоинство».

Аристотель замѣчаетъ также, что одною изъ причинъ, почему трагедія держится именъ историческихъ (прибавляя при томъ, что было бы смѣшно, однако, требовать этого во что бы то ни стало), состоитъ въ томъ, что «возможное вѣроятно, а чего не случилось, въ возможность того мы еще не вѣримъ, но, что случилось, то очевидно возможно: будь оно невозможно, такъ и не случилось бы».

Нельзя не согласиться, что если цѣль трагедіи и комедіи—облекать въ образы возможное и общечеловѣческое, то ставить одною изъ главныхъ задачъ драмы изображеніе колорита времени или быта — значитъ не понимать ни ея сущности, ни ея назначенія. Совершенно справедливо замѣчаетъ г. Аверкіевъ, что особая забота о вѣрности колорита времени и быта понятна въ романахъ, пишущихся со спеціальною цѣлью учеными спеціалистами, ради ознакомленія публики съ бытомъ египетскимъ, индійскимъ, старообрядческимъ, казацкимъ и т. д. Въ истинныхъ же драмѣ или поэмѣ (романѣ) всѣ эти характерности могутъ имѣть значеніе только аксессуарныхъ украшеній; есть онѣ и вѣрны—прекрасно; встрѣчаются въ нихъ ошибки—такія ошибки простительны, тѣмъ болѣе, что и спеціальные ученые нерѣдко спорятъ до безконечности о частностяхъ.

«Многіе критики, говоритъ авторъ, заботятся, напримѣръ рѣшить: много ли римскаго въ такъ называемыхъ римскихъ пьесахъ Шекспира. Большинство, сколько мнѣ удавалось читать, находятъ особенно римскимъ въ Коріоланѣ характеръ Менѣнія Агриппы. Пусть такъ, но что прибавляетъ этотъ колоритъ къ образу сказаннаго лица? Не исчезаетъ ли римское передъ правдой человѣческою? Колоритъ могъ быть вдесятеро сильнѣе, и знатоки римской жизни могли бы имъ восхищаться во сто разъ сильнѣе, но это обстоя-

тельство не многое прибавило бы къ славѣ Шекспира, какъ драматурга».

«Достоинство Гольдони и Островскаго не въ томъ, что у нихъ вѣрно изображенъ итальянскій или русскій купеческій или крестьянскій бытъ (на это есть этнографы, описатели нравовъ, обычаевъ, повѣрій и т. д.), какъ и достоинство Мольеровскаго Дандена не въ томъ, что въ немъ есть черты бытовыя современной автору Франціи, а въ томъ, насколько они изображаютъ живыхъ людей въ комическомъ дѣйствіи» *).

Все это достаточно доказываетъ, что въ замыслѣ, планѣ, словомъ, миѳѣ комедіи или трагедіи, т. е. въ самомъ существенномъ, колоритность никакъ не можетъ занимать перваго мѣста.

Подобно тому, какъ у нѣкоторыхъ драматурговъ замѣчается погоня за строго историческимъ или бытовымъ колоритомъ въ ущербъ главному — художественности ихъ замысловъ, такъ и въ сценическомъ исполненіи пьесъ нерѣдко замѣчаются излишнія заботы о такъ называемой вѣрности постановки, въ ущербъ художественности исполненія. Наша теперешняя дирекція можетъ служить яркимъ примѣромъ такого направленія. Мы видѣли, какъ, при постановкѣ нѣкоторыхъ оперъ и пьесъ исторически-бытовыхъ, сцена обращалась въ какой-то археологическій музей; костюмы брались нарочно изъ эпохъ мало извѣстныхъ, срисовывались чуть не съ допотопныхъ памятниковъ, откапывались въ рѣдчайшихъ изданіяхъ и воспроизводились съ математическою точностью. Зритель оставался совершенно равнодушенъ къ тому, что костюмы дѣйствующихъ лицъ въ Демонѣ были точными снимками никому невѣдомыхъ грузинскихъ костюмовъ XIII вѣка, сохранившихся на фрескахъ полуразрушенныхъ церквей и монастырей; онъ былъ не въ состояніи раздѣлять торжество дирекціи, что вотъ какіе носились грузинскіе костюмы, совсѣмъ даже непохожіе на тѣ, которые всегда считались грузинскими; онъ видѣлъ или слышалъ хорошаго или плохаго демона, художественное или скверное исполненіе оперы Рубинштейна, и только. Археологическіе подвиги дирекціи пропадали совершенно даромъ, и всякій помирился бы съ какою-нибудь историческою оплошностію постановки гораздо охотнѣе, чѣмъ съ недочетами въ художественности сценическаго исполненія.

Я не хочу сказать этимъ, что историческая вѣрность должна

*) Стр. 126—127.

быть совсѣмъ пренебрежена; но ея роль все-таки второстепенная и не въ ней цѣль сценическаго искусства, какъ и не въ археологическихъ заботахъ—цѣль понимающей свои задачи дирекція. Примѣръ мейнингенцевъ, на которыхъ въ этихъ случаяхъ всегда указываютъ, вовсе не оправданіе; ихъ историческая щепетильность не была ихъ главнымъ достоинствомъ, хотя и бросалась прежде всего въ глаза: художественность режиссерскаго творчества, умѣнье уловить стиль и поэтическую атмосферу пьесы и воспроизвести ихъ въ постановкѣ — вотъ чѣмъ была безспорно велика Мейнингенская труппа, что составляло ея неотъемлемую заслугу и что отводитъ ей мѣсто въ ряду интереснѣйшихъ художественныхъ явленій исторіи европейскаго театра. Къ несчастію, у насъ схватили только внѣшнія качества мейнингенскихъ постановокъ и принялись подражать имъ, внутреннія же—просмотрѣли; да и то сказать, что первое легче втораго; чтобы сдѣлать исторически вѣрную и роскошную обстановку пьесы, нужно только подобрать готовый историческій матеріалъ, и нужны деньги; чтобы передать въ постановкѣ поэтическій колоритъ пьесы—нужно творчество, нуженъ талантъ, а этого за деньги имѣть нельзя.

Но возвращаемся къ книгѣ г. Аверкіева. Авторъ строго осуждаетъ В. Гюго за его пристрастіе къ «колориту времени» въ историческихъ пьесахъ, выражающемуся разными мелкими подробностями, вродѣ разсужденій дѣйствующихъ лицъ о модахъ ихъ времени, о вышедшихъ книгахъ, сплетняхъ и новостяхъ, модныхъ словечкахъ и т. п. Все это, по мнѣнію г. Аверкіева, ничуть не характерно, а если и характерно, то не настолько, чтобы это могло быть поставлено въ особое достоинство пьесы.

Равнымъ образомъ и сюжеты пьесъ В. Гюго болѣе тенденціозны, чѣмъ характерны для всѣхъ историческихъ эпохъ, въ которыхъ помѣщено ихъ дѣйствіе. Тенденціозность горячаго 'республиканца-автора сказалась въ постоянномъ возвеличеніи человѣка изъ народа (homme du peuple), пользующагося нескрываемыми симпатіями поэта на счетъ остальныхъ классовъ. Всѣ драмы В. Гюго полны сопоставленій въ пользу его героевъ: Трибуле, Рюи-Блазъ, Дидье, Дженнаро и т. д.—все это люди «изъ народа» или близкіе къ нему с воимъ неизвѣстнымъ происхожденіемъ, бѣдностью, гоненіями судьбы, гнетомъ состороны сильныхъ міра; все это носители извѣстной тенденціи, но отнюдь не лица, характерныя для Франціи, Испаніи или Италіи XV или XVI-го вѣковъ.

Еще строже относится г. Аверкіевъ къ стремленіямъ В. Гюго создавать образы уродливо-величавые или величаво-уродливые въ ущербъ жизненной и художественной правдѣ. Заботясь главнымъ образомъ объ одномъ—избѣжать пошлаго (commun), французскій поэтъ за-частую приноситъ правду въ жертву ходульнымъ эффектамъ и вычурностью положеній замѣняетъ истинную силу трагическаго замысла.

Съ справедливостью этихъ замѣчаній нельзя не согласиться, но жаль одно, что, выставивъ такъ ярко недостатки творчества В. Гюго, почтенный авторъ за нимъ ужь не хочетъ видѣть и тѣхъ качествъ, которыя обезсмертили имя французскаго отца мелодрамы.

В. Гюго поэтъ-романтикъ и поэтъ-лирикъ въ самомъ сильномъ значеніи слова. Онъ смотритъ на весь міръ откуда-то съ большой высоты, смотритъ на землю по ошибкѣ не въ зрительную трубу, а въ небесный телескопъ. Міръ чувства, страсти—вотъ его сфера, вотъ, что его только и занимаетъ; ко всему остальному онъ относится небрежно и, провозгласивъ принципъ «колорита эпохи», онъ только поверхностно примѣнилъ его къ своимъ произведеніямъ. Фантазія поэта увлекаетъ его часто за предѣлы внутренней исторической правды, а лиризмъ—топитъ жизненную реальность въ морѣ чувства, которымъ онъ кипитъ, и разливается, подобно океану, въ поэзіи Гюго.

Я не понимаю, почему къ созданіямъ В. Гюго нельзя отнести еще съ большимъ основаніемъ того, что такъ хорошо высказалъ г. Аверкіевъ въ защиту значенія Корнеля и Расина, какъ поэтовъ. В. Гюго не менѣе ихъ превосходенъ «въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ изображаетъ лирическіе моменты жизни дѣйствующихъ лицъ». Повторяя слова г. Аверкіева о Корнелѣ и Расинѣ, можно и здѣсь замѣтить, что «вѣдь не одни лирическіе поэты, но всякій изъ насъ по временамъ бываетъ лирикомъ, приходитъ въ особое поэтическое настроеніе и тогда выражаетъ самыя интимныя поэтическія чувства съ изумительною правдивостью и искренностію, съ картинною образностію и одушевленіемъ».

Можетъ быть, примѣняя такой взглядъ къ творчеству В. Гюго, мы увидѣли бы въ сценѣ шута съ мѣшкомъ—не одну только смѣшную ходульность, а одинъ изъ тѣхъ «лирическихъ моментовъ жизни», когда каждый изъ насъ можетъ быть лирикомъ, можетъ придти въ особое лирическое настроеніе и выражать чувства, «съ картинною образностію и одушевленіемъ». Можно, конечно, находить смѣшнымъ

человѣка, который такъ пристально смотритъ въ небо, что не видитъ камней подъ ногами и спотыкается объ нихъ, но чистота и возвышенность мыслей отъ этого не будутъ меньше. Приподнятость лирическаго чувства В. Гюго звучитъ диссонансомъ въ шумѣ житейской обыденности, но его величавые образы прогрѣты такою страстью, такъ полны поэтической красоты, что въ то время, какъ холодный умъ осуждаетъ въ нихъ драматурга, поэзія сердца сочувственно откликается ему, какъ поэту.

Обращаясь къ прерванному разсмотрѣніемъ псевдо-драмы изложенію теоретическихъ основъ трагедіи, мы приходимъ къ правилу, по которому части миѳа (сцены, монологи) должны обладать тѣми же качествами, какъ и цѣлый миѳъ—правилу, слѣдующему непосредственно изъ понятія миѳа, какъ единаго живаго цѣлаго. Если дѣйствіе въ цѣлой трагедіи должно идти по вѣроятію или необходимости, то также должно оно идти и въ частяхъ ея; если цѣлое должно имѣть начало и конецъ, строго межь собой связанные, а равно извѣстную, обусловленную ея органическимъ развитіемъ величину, то таковы же должны быть и части этого цѣлаго.

Мы сказали въ началѣ, что драма есть изображеніе дѣйствія, совершаемаго лицами въ настоящемъ, какъ бы передъ глазами зрителя; теперь же, имѣя въ виду развитіе или ходъ драмы, добавимъ, что въ ней, какъ въ жизни, только каждый данный моментъ есть настоящее, что вся она, по выраженію Жанъ-Поля Рихтера, не въ бытіи, а въ становленіи (Werden), въ движеніи отъ настоящаго къ неизбѣжному будущему. Въ этомъ то становленіи и возниканіи дѣйствія и заключается драматичность въ тѣсномъ смыслѣ слова.

Мы видѣли уже, въ чемъ должны заключаться теоретическія качества драматическаго дѣйствія; теперь мы посмотримъ, чего нужно требовать отъ драматической рѣчи, и каковы должны быть характеры дѣйствующихъ въ драмѣ лицъ.

По вѣрному замѣчанію автора книги, драматическая рѣчь не есть простая рѣчь, не есть разговоръ или бесѣда двухъ или болѣе лицъ, а есть выраженіе дѣйствія. Она должна выражать внутренній міръ человѣка, постоянно мѣняющіеся аффекты, проявленія воли и чувства, отраженія чувствъ одного на другомъ, тонъ и темпъ этихъ движеній, всѣхъ этихъ содроганій душевныхъ струнъ. Драматическая рѣчь должна включать въ себѣ все, что романистъ замѣчаетъ между словами лицъ, всѣ мелькающіе переходы, даже до

выраженія лица, до внѣшняго движенія. Оттого драматическія рѣчи и оканчиваются, какъ скоро дѣйствіе исчерпывается.

«Есть люди умные, и даже очень умные, говоритъ г. Аверкіевъ, люди даровитые и даже весьма даровитые, которые, читая драму, полагаютъ, что читаютъ только разговоръ дѣйствующихъ лицъ. Для такихъ драмы въ чтеніи не существуютъ, они не понимаютъ ее и видятъ въ ней только необычайный разговоръ, кажущійся имъ натянутымъ и не правдивымъ. При такомъ чтеніи драма должна производить на нихъ престранное впечатлѣніе, въ родѣ того, какое испытываетъ посторонній, входящій въ чужой домъ и прямо попадающій на домашнюю сцену. Онъ видитъ людей кричащихъ, ссорящихся, восклицающихъ, упрекающихъ другъ друга, плачущихъ, рыдающихъ, съ неспокойными лицами, словомъ, людей въ дѣйствіи, а не въ обычномъ состояніи, въ какомъ ждалъ ихъ увидѣть; онъ пришелъ поговорить, а попалъ на сцену. Мотивы происходящей сцены ему непонятны, и онъ чувствуетъ одно смущеніе, и все происходящее предъ нимъ кажется ему неестественнымъ» *).

Такимъ образомъ драма есть нѣкотораго рода поэтическая партитура, которую надо читать умѣючи. Кто, читая музыкальную партитуру, не воображаетъ звуковъ оркестра, для того она есть только рядъ необычно написанныхъ нотъ. Поэтому драматическія произведенія требуютъ исполнителей-художниковъ, которые пополняли бы то, что читателю приходится пополнять воображеніемъ: одѣвали бы драматическія рѣчи плотью и кровью, движеніями голоса, лица и всего тѣла, словомъ, всѣми средствами лицедѣйства.

Драматическая рѣчь, будучи выраженіемъ дѣйствія, отражаетъ умъ, мысли, чувства, характеръ дѣйствующаго лица настолько, насколько она захватывается дѣйствіемъ. Бываетъ, даже у великихъ писателей, что рѣчи выпадаютъ изъ общаго дѣйствія, нисколько имъ не захвачены, и находясь внѣ его, связаны съ нимъ лишь личностью говорящаго. Но если у большихъ писателей этотъ недостатокъ вознаграждается другими достоинствами (глубиною, остроуміемъ, поэтичностію мысли), то у писателей меньшаго размѣра онъ вознаграждается весьма слабо, а порою и ничѣмъ не вознаграждается. Какъ часто авторы современныхъ пьесъ влагаютъ въ уста своихъ дѣйствующихъ лицъ рѣчи, не отличающіяся ни глубиною ни высотою мыслей, ни даже оригинальностью выраженій. Хорошо

*) Стр. 93.

еще, если это мысли самаго автора, а не взятыя на прокатъ ходячія мнѣнія, нравящіяся толпѣ именно своею низменностію, или не банальная, безсодержательная болтовня, пригодная единственно для наполненія пробѣла дѣйствія.

Злоупотребленіе адвокатскими или фельетонистскими пріемами въ рѣчахъ дѣйствующихъ лицъ, которое нынѣ встрѣчается такъ часто въ пьесахъ, существовало, говоритъ авторъ, и въ древности. Это подтверждается замѣчаніемъ Аристотеля, что древніе поэты влагали въ уста своихъ лицъ рѣчи политическія, рѣчи истинно-государственныхъ людей, а современные ему—рѣчи риторическія, адвокатскаго пошиба разглагольствованія.

Характеръ опредѣляется г. Аверкіевымъ, какъ направленіе воли, какъ выраженіе нравственной стороны человѣка, какъ его склонности къ тому или иному, что ему нравится (норовится), какъ его нравъ (норовъ).

По Аристотелю нравъ выражается въ тѣхъ только рѣчахъ или поступкахъ дѣйствующихъ, гдѣ они обнаруживаютъ склонность къ чему-нибудь или уклоненіе отъ чего-нибудь. Характеръ есть самая выдающаяся черта человѣческой личности, наиболѣе ее опредѣляющая. Изображеніе характера въ драмахъ подчиняется изображенію дѣйствія, а именно въ томъ смыслѣ, что характеръ долженъ выясняться не статически, а динамически, чрезъ дѣйствіе, въ удобные для того моменты.

Изображеніе характера въ трагедіи должно, по требованіямъ Аристотеля, подчиняться слѣдующимъ правиламъ: 1) Характеръ долженъ быть похожъ, т. е. изображенъ такъ, чтобы мы легко повѣрили въ возможность и вѣроятность, что такіе характеры существуютъ въ дѣйствительности. 2) Характеръ долженъ быть сообразенъ. Въ силу этого правила, если поэтъ придаетъ, напримѣръ, лэди Макбетъ твердость и суровость нрава, мало сообразную съ натурой женщины, то это проявляется лишь въ нѣкоторые моменты, подъ давленіемъ сильной страсти; когда же страсть охлаждается, ослабѣваетъ и напряженность воли, и нравъ приводится къ виду сообразному съ натурой женщины. 3) Характеръ долженъ быть ровенъ или, какъ говорится, выдержанъ. Философъ прибавляетъ, что если лицо обладаетъ неровнымъ характеромъ, то сама эта неровность должна быть выдержана въ теченіе всей пьесы, такъ, чтобы лицо постоянно походило на самого себя.

Эти три правила могутъ быть примѣнимы одинаково какъ къ

драмѣ, такъ и къ поэмѣ, и къ роману; четвертое же изъ Аристотелевыхъ правилъ относится спеціально къ характерамъ лицъ трагедіи.

Мы знаемъ, что условіемъ хорошей трагедіи должно быть возбуждаемое ею чувство состраданія. Это условіе зависитъ не только отъ качества дѣйствія, но и отъ качества трагическаго лица; поэтому и характеръ такого лица долженъ быть честенъ, склонности его должны быть честными. Трагическій герой можетъ, вслѣдствіе слабости, или того или другаго недостатка, впасть въ болѣе или менѣе тяжкій грѣхъ и тѣмъ навлечь на себя злосчастіе; но грѣхъ этотъ не долженъ быть слѣдствіемъ порочности или подлости; безчестный человѣкъ совершаетъ грѣхъ именно по своей порочности. Безчестныя склонности, ведущія къ несчастію, сдѣлаютъ послѣднее заслуженнымъ, а одно изъ условій для возбужденія истинно трагическаго впечатлѣнія заключается именно въ незаслуженности несчастія.

Условіе честнаго права, честныхъ склонностей характера относятся, конечно, не ко всѣмъ лицамъ трагедіи, но именно къ тѣмъ, чья судьба должна возбуждать въ насъ состраданіе; ихъ характеры должны удовлетворять всѣмъ четыремъ условіямъ, остальныя же лица—лишь тремъ общимъ.

Правило о характерѣ трагическаго героя Аристотель сопровождаетъ замѣчаніемъ, что честнымъ можетъ быть человѣкъ во всякомъ положеніи, и женщина, и рабъ. Это замѣчаніе вызвано было современными философу противоположными мнѣніями, и нельзя не подивиться геніальному мыслителю, опередившему гуманностію своихъ взглядовъ и объективностью художественныхъ принциповъ не только свою эпоху, но даже золотой XVIII вѣкъ, въ которомъ Расинъ, напримѣръ, не рѣшился вложить въ уста царицы Федры наглую клевету, а счелъ ее болѣе умѣстною въ устахъ прислужницы Эноны.

И такъ, трагедія должна возбуждать состраданіе; состраданіе же, по словамъ Аристотеля, возбуждается въ насъ при видѣ нѣкотораго бѣдствія, разрушительнаго и болѣзненнаго—страданія. Еще Шиллеръ высказалъ, что изображеніе страданія, просто какъ страданія, не составляетъ цѣли искусства. «Оно изображается не ради самого себя, но потому, что при этомъ дѣлается возможнымъ изображеніе въ дѣйствіи внутренняго міра человѣка, человѣческой и человѣчной личности. Человѣчность познается и обнаруживаетъ

свою мощь чрезъ страданіе; нечувствительность къ страданіямъ, притупленность или закаленность чувствъ не суть человѣческія достоинства; тотъ человѣкъ обнаруживаетъ силу духа, который, сохраняя полную впечатлительность къ страданіямъ, мужественно переноситъ ихъ. Поэтъ властенъ заставить страдать изображаемое лицо, какъ ему угодно, и доводить изображеніе страданій до какой угодно степени, лишь бы при этомъ онъ не терялъ изъ виду ту благородную цѣль, которая преслѣдуется искусствомъ и составляетъ его незыблемый законъ. Изображеніе страданій есть одно изъ могущественныхъ средствъ, ведущихъ къ изображенію человѣческой личности въ дѣйствіи. Мы узнаемъ человѣка особенно по тому, какъ онъ переноситъ страданія и всякія испытанія; его внутренняя мощь становится особенно ясна для насъ, когда ему приходится дѣйствовать въ волненіи, вздымающемъ всю его чувственную природу» *).

Такимъ образомъ, изображеніе страданія ведетъ къ изображенію человѣка въ дѣйствіи, къ изображенію въ драматической формѣ. Наконецъ, страданіе, какъ непремѣнная часть трагическаго миѳа, способствуетъ къ изображенію въ дѣйствіи и лицъ, вступающихъ въ тѣ или другія отношенія къ лицу страдающему, или трагическому герою, чѣмъ, понятно, достигается стройное совокупленіе дѣйствій.

Какъ многообразны человѣческія страданія, такъ многообразны вызываемыя ими въ душахъ страдальцевъ ощущенія, потрясенія и противодѣйствія. Тутъ скрытъ безконечный, неисчерпаемый міръ трагическаго искусства.

Г. Аверкіевъ касается также одного изъ весьма распространенныхъ заблужденій, а именно, что непремѣннымъ условіемъ трагическаго искусства является изображеніе страсти. Положимъ, какъ въ жизни, такъ и въ подражающей ей трагедіи, лица нерѣдко дѣйствуютъ подъ вліяніемъ той или другой страсти, представляющей собою одинъ изъ сильнѣйшихъ двигателей человѣческихъ дѣяній, накладывающей свою явную печать на многіе людскіе поступки. Но изъ этого, однако же, не слѣдуетъ, что страсть является единственнымъ направителемъ человѣческихъ дѣяній, что всѣ безъ исключенія наши поступки обусловливаются, и притомъ

---

*) Стр. 141—142.

исключительно, страстью. На ряду со страстями въ человѣкѣ существуютъ мысли, убѣжденія, чувства, мечты и впечатлѣнія, тоже вліяющія на его дѣйствія; на ряду со страстью и другіе аффекты придаютъ яркую окраску дѣйствіямъ человѣка. Поэтому, изображеніе одной страсти не ведетъ еще къ изображенію человѣческой личности. Одна и та же страсть проявляется различно у разныхъ лицъ и ведетъ къ самымъ разнообразнымъ послѣдствіямъ; примѣромъ можетъ служить ревность, проявляющаяся и у Отелло, и у Леонта, и у Сганареля, и у Форда. Какимъ же образомъ, спрашиваетъ авторъ, изображеніе человѣческихъ страстей можетъ стать исключительною задачей трагическаго искусства?

Къ сожалѣнію, мы зачастую видимъ такія изображенія на сценѣ, гдѣ страсть является обстоятельствомъ, не только объясняющимъ, но даже и оправдывающимъ самыя возмутительныя дѣйствія. Многіе считаютъ эти изображенія реальными, но реальность ихъ фальшивая, ибо, отражая одну животную, звѣрскую сторону человѣческой природы, они также лживы, какъ противуположныя изображенія, въ которыхъ человѣкъ является совсѣмъ лишеннымъ чувственной природы, съ напыщенными и ходульными добродѣтелями. Изображенія страсти самой по себѣ, безъ изображенія противодѣйствующей ей нравственной силы, по выраженію Шиллера, пошлы, и нельзя въ этомъ съ нимъ не согласиться.

При какихъ же условіяхъ злосчастіе трагическаго героя способно возбуждать въ насъ наибольшее состраданія? Такимъ условіемъ является страхъ, возбуждаемый трагедіей. По мысли Аристотеля, именно то, чего мы страшимся для себя или для близкихъ намъ, способно возбудить наше состраданіе. Это не есть страхъ за судьбу трагическаго лица; не есть также ужасъ, возбуждаемый его дѣяніями, и не страхъ, испытываемый самимъ трагическимъ лицомъ, но страхъ, что подобная же судьба возможна для насъ и для близкихъ намъ.

Для того, чтобы въ насъ возбуждалось чувство страха, намъ незачѣмъ сознательно ставить себя на мѣсто трагическаго лица, страхъ возбуждается въ насъ безсознательно и непроизвольно, если соблюдены извѣстныя условія въ изображеніи страдающаго лица. Тогда, вмѣстѣ со страхомъ, пробудится въ насъ и неразрывно связанное съ нимъ чувство состраданія.

Такой страхъ возможенъ для насъ тогда, когда трагическое

лицо равно намъ *), а состраданіе—когда страданія этого лица не заслужены. Изъ этого слѣдуетъ, что ни вполнѣ добродѣтельный, ни вполнѣ порочный не годятся въ трагическіе герои: когда праведникъ переходитъ отъ счастія къ злосчастію, то этимъ не возбуждается ни страха (мы, вѣдь, не праведники), ни состраданія (неразрывнаго со страхомъ), это представляется намъ просто возмутительною несправедливостью. Точно также, если злосчастіе постигаетъ человѣка совсѣмъ порочнаго, то это не возбудитъ въ насъ ни страха, ибо онъ не равенъ намъ, ни состраданія, такъ какъ онъ является наказаннымъ подѣломъ. Впрочемъ, въ этомъ послѣднемъ случаѣ возможно чувство, сходное съ состраданіемъ—чувство жалости по человѣчеству, которое Аристотель называетъ филантропіей.

Такимъ образомъ трагическимъ героемъ можетъ быть человѣкъ средній между указанными крайностями, т. е. человѣкъ болѣе хорошій, чѣмъ дурной, впадающій въ злосчастіе вслѣдствіе болѣе или менѣе тяжкаго грѣха (мы всѣ повинны грѣху по своей человѣческой природѣ). Такой человѣкъ можетъ возбуждать состраданіе, такъ какъ страданія его незаслужены въ той мѣрѣ, въ какой они превышаютъ совершенный грѣхъ, и самый грѣхъ является не слѣдствіемъ порочности или безчестности трагическаго лица, но слѣдствіемъ его ошибки, заблужденія, слабости, несовершенства его человѣческой природы. Какъ говоритъ г. Аверкіевъ, такое лицо должно имѣть право сказать вмѣстѣ съ Лиромъ: «Я согрѣшилъ менѣе, чѣмъ согрѣшили противъ меня».

Аристотель съ удивительною глубиной замѣчаетъ, что люди слишкомъ надменные или совершенно отчаявшіеся одинаково не способны испытывать чувства страха и состраданія отъ трагедіи, потому что они не признаютъ трагическихъ лицъ равными себѣ (считая себя или неизмѣримо лучше, или неизмѣримо хуже ихъ), и считаютъ свое величіе или свое злосчастіе столь огромнымъ, что незаслуженность испытываемыхъ героемъ страданій исчезаетъ въ сравненіи съ ними.

---

*) Неточное пониманіе, въ чемъ должно состоять равенство намъ трагическаго лица, породило ложный родъ искусства, такъ называемую мѣщанскую трагедію. Равенство внѣшнее было выдвинуто на первое мѣсто, подобающее равенству внутреннему. Кто бы ни былъ героемъ трагедіи, царь или рабъ, онъ одинаково долженъ обладать извѣстными нравственными совершенствами (стр. 221).

Г. Аверкіевъ дѣлаетъ по этому поводу весьма мѣткое указаніе: «Косвенно справедливость взгляда Аристотеля подтверждается тѣмъ, что люди эгоистическихъ склонностей весьма не расположены къ трагическому искусству; они жалуются, что трагедія слишкомъ тревожитъ ихъ, и требуютъ, чтобы искусство являлось забавой, пожалуй не только пріятною, но и полезною, но забавой, чѣмъ-то вродѣ morale amusante, какъ phisique amusante. Этимъ объясняется ихъ пристрастіе къ французскимъ псевдо-драматистамъ, изъ коихъ многіе держатся столь же низменныхъ взглядовъ на искусство, ублажая тѣмъ вкусъ своей публики и въ то же время укореняя въ ней этотъ вкусъ» *).

Не кроется ли причина склонности современной театральной публики къ легкой драмѣ, съ легкимъ художественнымъ и этическимъ содержаніемъ именно въ всепожирающемъ, всемогущемъ эгоизмѣ нашего времени?

Мы подошли къ вопросу объ этическомъ или духовно-нравственномъ значеніи трагедіи, ибо, безъ такого значенія, существованіе трагедіи, какъ самостоятельнаго рода искусства, ничѣмъ не оправдывалось бы. Этико-художественная цѣль трагедіи заключается въ извѣстной духовно-нравственной пользѣ, приносить которую свойственно трагедіи по самой ея сущности, нераздѣлимой отъ этой цѣли.

Авторъ разсматриваемой книги превосходно разработалъ этотъ отдѣлъ, и его глубокія и тонкія замѣчанія составятъ весьма цѣнный вкладъ въ научную постановку этическихъ и художественныхъ вопросовъ, представляя собою всѣ качества мыслей свѣжихъ, ясныхъ и самостоятельныхъ. Я могу привести здѣсь лишь бѣглый конспектъ того изложенія, которое сдѣлано г. Аверкіевымъ съ такимъ талантомъ и знаніемъ дѣла.

Многіе ошибочно отыскиваютъ пользу трагическаго искусства не въ немъ самомъ, а приблизительно и внѣ предмета. Моралистъ, доктринеръ, всякій, сообразно съ своими воззрѣніями требуетъ, чтобы искусство оказывало то именно дѣйствіе, которое онъ считаетъ наиполезнѣйшимъ: нравоученіе, проповѣдь извѣстныхъ доктринъ и т. п. Причина такихъ ошибокъ коренится въ ненаучномъ отношеніи къ предмету. Цѣль трагедіи не есть рѣшеніе какой-нибудь внѣ трагедіи лежащей задачи, къ чему трагическій поэтъ

*) Стр. 178.

стремился бы, подчиняя ей свободу своего творчества; цѣль эта органически слита съ самимъ творческимъ процессомъ, и истинный поэтъ исполняетъ ее независимо отъ того, сознаетъ ли онъ или нѣтъ, независимо отъ степени ясности такого сознанія. Точно также зритель или читатель можетъ наслаждаться трагедіей, чувствовать ея освѣжающее и цѣлящее душу дѣйствіе, не сознавая, въ чемъ именно оно заключается и какимъ образомъ совершается. Научная теорія трагическаго искусства должна разъяснить, въ чемъ именно заключается его духовно-нравственная польза, какіе безсознательные духовные процессы возбуждаетъ оно въ насъ и къ чему ведутъ такія возбужденія. Теорія должна показать истинное назначеніе трагедіи, уяснить, какія «добрыя чувства» можетъ «возбуждать лирой» трагическій поэтъ, и какимъ образомъ онъ можетъ быть полезенъ «живою прелестью стиховъ».

Цѣль трагедіи не ограничивается однимъ возбужденіемъ страха и состраданія; самымъ этимъ возбужденіемъ она должна очищать эти страсти, т. е. дѣлать ихъ болѣе чистыми и возвышенными. При этомъ надо не забывать, что трагедія способна очищать именно возбуждаемыя ею въ зрителѣ страсти, а не изображаемыя въ дѣйствіи (что сводило бы значеніе трагедіи къ нравственному зрѣлищу). Трагедія можетъ очищать только ту страсть, которая находится на лицо, присутствуетъ въ зрителѣ, и развѣ мы гнѣваемся сами, когда гнѣвается Лиръ, или влюбляемся, будучи свидѣтелями любви Ромео и Юліи?

Мы знаемъ, что существенное обстоятельство трагедіи есть страданіе. Возбуждаемые изображеніемъ страданія страхъ и состраданіе и суть именно тѣ страсти, которыя очищаются трагедіей. По смыслу Аристотеля, человѣкъ, достойный этого имени, долженъ быть страшливъ къ извѣстнаго рода несчастіямъ, безъ чего онъ не можетъ быть сострадателенъ. Къ такимъ страшливо-сострадательнымъ людямъ онъ причисляетъ людей высокаго умственнаго и нравственнаго развитія, людей, могущихъ понять, въ чемъ заключается истинное несчастіе, вѣрующихъ, что есть на свѣтѣ честные люди, и любящихъ своихъ близкихъ. Желательно, чтобы люди вообще по мѣрѣ возможности были таковыми; поэтому, назначеніе трагедіи приближать ихъ къ сказанному идеалу, возбуждая въ нихъ тѣ именно «добрыя чувства», которыя ей свойственно возбуждать. Мы видѣли уже, что въ трагедіи страданіе изображается не ради его самаго, а ради изображенія человѣческой и

человѣчной личности, и тѣмъ опредѣляется достойное страха и состраданія; только страхъ и состраданіе къ достойному будетъ очищаться трагедіей. Очищеніе и состоитъ въ томъ, что человѣкъ подъ вліяніемъ трагедіи становится правильно сострадателенъ, становясь въ то же время правильно страшливымъ. Очищеніе страстей совершается не посредствомъ возбужденія размышленія, не правоучительными примѣрами, не при помощи дѣйствія на какую-нибудь отдѣльную способность души человѣческой, но на всѣ одновременно и нераздѣльно (отчего трагедія и дѣйствуетъ на всѣхъ людей, и на мудрыхъ, и не на одаренныхъ мудростію), и именно посредствомъ состраданія и страха, возбуждаемыхъ созерцаніемъ по истинѣ достойнаго ихъ человѣческаго злосчастія.

Выше было упомянуто, что трагическое лицо, не обладающее честнымъ нравомъ, можетъ возбуждать въ насъ только филантропическое чувство. Трагедіи, герои коихъ истинно таковы, будутъ тогда только достойными имени художественныхъ произведеній, когда онѣ будутъ возбуждать филантропическое чувство въ законной мѣрѣ; иначе всякую пьесу, гдѣ изображено злосчастіе злодѣя, пришлось бы считать хорошею. Правильное возбужденіе филантропіи будетъ только тогда, когда герой, будучи ниже средняго уровня по честности и правдивости, равенъ, однако, намъ, даже выше насъ по другимъ человѣческимъ достоинствамъ: по уму, храбрости, таланту, вообще качествами, присутствіе которыхъ не исключается сказаннымъ недостаткомъ. Героями трагедіи могутъ быть, поэтому, люди, при отсутствіи нравственныхъ качествъ, обладающіе извѣстными достоинствами, но люди вполнѣ порочные, и только порочные, чистые злодѣи, совсѣмъ не годятся въ герои трагедіи.

Такимъ образомъ филантропическое чувство будетъ тѣмъ ближе къ состраданію и тѣмъ трагедія будетъ способнѣе очищать наше филантропическое чувство, чѣмъ сильнѣе будетъ возможность представить себѣ, что тотъ же человѣкъ, при иныхъ склонностяхъ или при обузданіи своихъ порочныхъ наклонностей, могъ бы явить тѣ или иныя положительныя доблести.

Особенность удовольствія, получаемаго отъ трагедіи, состоитъ въ закономѣрномъ возбужденіи страха и состраданія. Слишкомъ сильное или слишкомъ слабое возбужденіе въ насъ этихъ эффектовъ не доставитъ намъ удовольствія, и такая пьеса намъ нравиться не будетъ. Всѣ пишущіе въ драматической формѣ несомнѣнно стремятся произвести именно такое возбужденіе, но не всѣ возбуждаютъ этимъ

чувства въ законной мѣрѣ; возбуждаютъ часто крайности: безплодный ужасъ и страхъ предъ нарушеніемъ какого-либо предразсудка вмѣсто спасительнаго трагическаго страха, пошлый или глупый сентиментализмъ вмѣсто человѣческаго и человѣчнаго состраданія; вмѣсто истинной драмы—получается или мелодрама, или слезливая комедія.

Ученіе объ очищеніи трагедіей страстей, ея возбуждаемыхъ, есть вѣнецъ Аристотеле-Лессинговой теоріи, по словамъ г. Аверкіева; только она даетъ истинное мѣрило художественности произведенія и его этическаго значенія, нераздѣльнаго отъ художественнаго.

Окончивъ разсмотрѣніе главныхъ элементовъ трагедіи, г. Аверкіевъ обращается къ второстепеннымъ и отъ вопросовъ, чему подражаетъ трагедія, переходитъ къ вопросу, какъ или чѣмъ она подражаетъ.

Первое мѣсто въ этомъ отношеніи принадлежитъ, конечно, сценическому искусству, ибо только оно передаетъ дѣйствіе не какъ прошлое, а какъ постоянно развивающееся передъ нашими глазами настоящее, приближая къ намъ изображаемую бѣду (бѣдствіе, страданіе) и тѣмъ возбуждая въ насъ состраданіе сильнѣйшимъ образомъ.

Говоря о различіи впечатлѣнія, производимаго чтеніемъ поэмы, повѣсти съ одной стороны и сценическимъ представленіемъ съ другой, авторъ такъ хорошо очерчиваетъ задачи чтеца и заслуги искусства выразительнаго чтенія, что я позвою себѣ привести цѣликомъ эти строки, въ виду важности этого вопроса, начинающаго теперь только завоевывать у насъ подобающее ему мѣсто.

Авторъ говоритъ, что, читая искусно повѣсти или поэмы, чтецъ можетъ «дополнить голосомъ и отчасти выраженіемъ лица впечатлѣніе, производимое разсказомъ автора, а равно дать почувствовать другимъ многія художественныя красоты произведенія, для нихъ скрытыя или являющіеся въ туманномъ и неотчетливомъ видѣ. Въ самомъ дѣлѣ хорошій чтецъ невольно передаетъ и свое пониманіе читаемаго, именно потому, что придаетъ соотвѣтствующее выраженіе словамъ автора или рѣчамъ выведенныхъ имъ лицъ. Въ словахъ автора, напримѣръ, есть тонкая иронія, ускользающая отъ инвенмательнаго читателя; или въ нихъ, какъ говорится, слышится особое одушевленіе, особая значительность и важность тона, ѣдкое негодованіе, чистый восторгъ, сердечная боль, свѣтлая радость,—всѣ такія и подобныя чувства, которыя, повторяемъ, какъ будто

слышатся въ тонѣ разсказа, хорошій чтецъ передаетъ голосомъ черезъ что дѣлаетъ ихъ болѣе понятными и ясными для слушателя; равно онъ тѣмъ же средствомъ дорисовываетъ до извѣстной степени изображенныхъ авторомъ лицъ. Онъ научаетъ своихъ слушателей читать художественныя произведенія, вникать въ ихъ смыслъ, понимать ихъ красоты. Вотъ почему для учителя словесности такъ важно быть хорошимъ чтецомъ, и всякій, у кого былъ хорошій учитель, всякій, часто слышавшій хорошее чтеніе, знаетъ по собственному опыту, что благодаря этому онъ или вѣрнѣе полюбилъ поэзію, или же полюбилъ ее больше, чѣмъ прежде; что онъ сталъ чувствовать ея красоты въ началѣ безсознательно или полусознательно, а потомъ научился и самъ понимать и цѣнить ихъ» *).

И такъ, хорошая пьеса должна производить сильнѣйшее впечатлѣніе со сцены: по всякій по опыту знаетъ, что это бываетъ далеко не всегда, и тогда критикъ и вообще люди, не умѣющіе различить пьесу отъ ея исполненія и мало понимающіе искусство, обыкновенно утверждаютъ, что пьеса не сценична.

Словомъ «сценичность» вообще злоупотребляютъ весьма сильно. Подъ этимъ словомъ кроется пониманіе какой-то особой приспособленности пьесы къ сценѣ, въ силу которой данная пьеса становится и удобной для исполнителей, и пріятной зрителямъ. Если вникнуть въ сущность такихъ условій сценичности, то они окажутся или подчиненіемъ автора условному вкусу публики въ данное время, или же подчиненіемъ автора требованіямъ актера. Эти требованія могутъ, пожалуй, доставить пьесѣ успѣхъ въ данное время, но будучи анти-художественными, онѣ грозятъ превратить театръ изъ учрежденія художественнаго въ чисто-промышленное предпріятіе, а автора обратить въ простаго поставщика ходкаго товара. Не трудно понять, насколько такія требованія унизительны для всѣхъ: драматургъ, поддѣлываясь подъ чужой вкусъ ради успѣха, обнаруживаетъ значительное нравственное лакейство, и что же въ этомъ случаѣ, кромѣ лакейства, онъ можетъ возбуждать и въ зрителяхъ; публика признается неспособной возвыситься ни до чего, кромѣ пошлаго смѣха или глупой сентиментальности; наконецъ актеры уже не считаются при этомъ художниками, а лишь жалкими ремесленниками, умѣющими играть только по привычному траферету. Въ такихъ пьесахъ актеръ ничего не можетъ внести, кромѣ своей личности, своей ко-

*) Стр. 271—272.

мической или серьезной гримасы, своей манеры, своихъ рутинно-потѣшныхъ или рутинно-трогательныхъ интонацій и ужимокъ, потому что въ этихъ пьесахъ нѣтъ мѣста для художественнаго сотворчества. И послѣ этого увѣряютъ, что плохія пьесы играть труднѣе и потому играть ихъ представляетъ большую актерскую заслугу, чѣмъ играть въ истинно хорошихъ пьесахъ!

Пресловутая «сценичность», представляя собою какое то мнимое противорѣчіе между драматическимъ и сценическимъ искусствами, приносила и приноситъ не мало вреда и тому, и другому. Сколько хорошихъ пьесъ перепорчено благодаря передѣлкамъ и вставкамъ въ пользу актеровъ; сколько настоящихъ художественныхъ сокровищъ разбивалось объ разныя актерскія преграды въ смыслѣ этой сценичности, которыя были бы немыслимы въ правильно поставленномъ театрѣ. Не разъ рутина, тупость, ремесленное отношеніе къ дѣлу приводили къ отверженію геніальныхъ произведеній; затѣмъ являлись артисты болѣе талантливые, болѣе понимающіе, и не сценичныя произведенія оказывались перлами искусства: освистанная «Женитьба» Гоголя была оцѣнена только благодаря постановкѣ ея Щепкинымъ; «Лагерь Валлентштейна», «Юлій Цезарь» оказались сценичными въ постановкѣ мейнингенцевъ, и т. п.

Справедливо замѣчаетъ г. Аверкіевъ, что «вся бѣда въ нарушеніи правильной соподчиненности; забывается, что не пьесы пишутся для театра, а напротивъ театръ существуетъ для достодолжнаго исполненія пьесъ; что не драматурги обязаны подчиняться какимъ то театральнымъ условіямъ, а театръ— заботиться о томъ, чтобы доставлять успѣхъ истинно драматическимъ произведеніямъ. Въ правильно поставленномъ театрѣ при выборѣ пьесъ будутъ руководствоваться ихъ драматическими достоинствами, а не ихъ пресловутой сценичносью; распорядители сцены будутъ прилагать вящую заботу не о вѣрности, богатствѣ или роскоши костюмовъ и декорацій, а о томъ, чтобы драма производила достодолжное, ей свойственное впечатлѣніе на зрителя, чтобы исполненіе уясняло ея художественныя красоты. Артисты будутъ заботиться объ изученіи ролей, о томъ, чтобы вѣрно олицетворить характеры, правдиво выражать чувства, волненія, страсти, страданія лицъ; они станутъ обращать вниманіе на главное и существенное въ своихъ роляхъ и на то, чтобы доставить успѣхъ не себѣ лично, но всей пьесѣ. Только такой театръ

способенъ быть пособникомъ трагическаго поэта» *). Золотыя слова, pia desideria, прекрасныя мечты, плохо вяжущіяся съ нынѣ торжествующими у насъ принципами!

Г. Аверкіевъ посвящаетъ нѣсколько прекрасныхъ страницъ разсмотрѣнію вопроса о стихотворной рѣчи трагедій и высказываетъ не мало дѣльныхъ и мѣткихъ замѣчаній, изъ которыхъ я, къ сожалѣнію, имѣю возможность указать лишь на нѣкоторыя, и то кратко.

Говоря о русскомъ драматическомъ стихѣ, авторъ указываетъ, что чистые ямбы и хореи въ русскихъ стихахъ—великая рѣдкость. Въ четырехстопныхъ ямбахъ и хореяхъ почти никогда не встрѣчаются четыре ударенія, чаще же бываетъ ихъ три или два; въ пятистопныхъ—чаще три или четыре; въ шестистопныхъ—четыре. Дѣло въ томъ, что въ русскомъ какъ литературномъ, такъ и народномъ творчествѣ, тѣ стихи, которые принято считать прямо ямбическими или хореическими, весьма рѣдко представляютъ данный размѣръ въ чистомъ видѣ, но всегда въ соединеніи съ пеонами или пеанами Пеономъ называется стопа, состоящая изъ четырехъ слоговъ, изъ коихъ одинъ—ударный, и смотря по тому, на какомъ слогѣ приходится удареніе, пеонъ называется первымъ, вторымъ, третьимъ или четвертымъ. Въ примѣръ каждаго изъ такихъ пеоновъ можно привести: 1-го во́ полѣ бе|рѐзынька сто|яла; 2-го—по ка̀мешкамъ |по жѐлтому| песочку; 3-го—какъ богиня | ъ пьедеста̀ля |недосту̀пной| высоты; 4-го—надъ омрачѐ|нным Петрогра̀|домъ.

Нельзя не признать, чтр указаніе г. Аверкіева удачно разрѣшаетъ многія недоумѣнія при опредѣленіи размѣра русскаго стиха и устраняетъ нелѣпость присвоенія одному слову двухъ ударений, что́ было неизбѣжно при желаніи втиснуть такія слова въ чисто ямбическій размѣръ. Мы понимаемъ теперь, что нелѣпо дѣлить на ямбы такой стихъ, какъ: «Ещѐ |одно| послѣ|днеѐ |сказа̀|нье«, придавая странныя ударенія слову «послѣднеѐ»; теперь мы понимаемъ что это стихъ сложной формы, состоящій изъ трехъ ямбовъ и одного втораго пеона: «Ещѐ |одно́| послѣдне |сказа́|нье».

Указывая на особенности драматическаго стиха у Шекспира, усвоившаго большую свободу размѣровъ, темповъ и формъ стиха сообразно условіямъ драматической оживленной рѣчи, г. Аверкіевъ справедливо замѣчаетъ, что наши переводчики Шекспира почти вовсе не передаютъ строя его стиха; они упускаютъ изъ виду именно

*) Стр. 278.

куплеты, т. е. рифмованныя двустишія въ концѣ сценъ, имѣвшія въ англійскомъ театрѣ чисто техническое значеніе, вродѣ нашего режиссерскаго звонка, или повѣстки, дающей знать рабочимъ о близкой перемѣнѣ декораціи. Сверхъ того, они необычайно заботятся о правильности стиха, о неприкосновенности его пятистопности; ради ея сохраненія нерѣдко вставляются эпитеты и слова, вовсе не существующія у Шекспира. Правильность стиха ставится ими выше вѣрности перевода. Такъ то понимаютъ драматическую рѣчь! Къ сожалѣнію, и нѣкоторые изъ нашихъ драматурговъ переняли у Шекспира относительно стиха только куплеты.

У Шекспира въ устахъ любаго дѣйствующаго лица слышится живая рѣчь живаго человѣка. Въ этомъ отношеніи большинство русскихъ переводовъ Шекспира заставляютъ желать многаго. Языкъ въ нихъ однообразенъ и черезчуръ книженъ, тонъ приподнятъ и вздутъ. «Какъ извѣстно, говоритъ г. Аверкіевъ, одинъ изъ нашихъ критиковъ, не знающій Шекспира въ подлинникѣ, на основаніи переводовъ пришелъ къ комическому заключенію, будто всѣ шекспировскія лица говорятъ однимъ и тѣмъ же языкомъ. Какое неожиданное и правдивое осужденіе языка большинства нашихъ переводовъ»!

Г-нъ Аверкіевъ дѣлаетъ еще одно замѣчаніе, съ которымъ я не могу вполнѣ согласиться: различая умѣнье читать стихотворныя рѣчи дѣйствующаго лица и говорить ихъ стихами, онъ утверждаетъ, что у актеровъ способность произносить стихи въ драмѣ всегда бываетъ врожденной; кто отъ природы не обладаетъ, такъ сказать, чувствомъ стиха, тотъ никогда не научится говорить стихи; для него стихъ не станетъ родной рѣчью и останется всегда чуждой стихіей. Онъ приводитъ въ примѣръ Щепкина, Шумскаго, Самарина и Мочалова, которые всегда говорили стихи, и Каратыгина, который ихъ декламировалъ.

Во-первыхъ, хорошо декламировать стихотворную драматическую рѣчь и значитъ декламировать такъ, чтобы она имѣла всѣ качества живой рѣчи дѣйствующаго лица, и декламировать ее иначе не значитъ уже хорошо декламировать. Во-вторыхъ, всѣ начинающіе обучаться чтенію тоже «не въ силахъ забыть, что произносятъ стихи, и невольно отчеканиваютъ, подчеркиваютъ размѣръ и отбиваютъ, хотя бы едва замѣтно, концы стиховъ», у нихъ тоже рѣчь бываетъ напряженной, «эта напряженность мѣшаетъ правдивости выраженія»; наконецъ у нихъ нѣтъ разнообразія въ темпахъ отъ его драматичность, за то тщательно сохраняютъ такъ называемые

дѣльныхъ фразъ. По мѣрѣ обученія они усвоиваютъ понятіе, что ритмъ скажется самъ собою, что нѣтъ надобности усиленно выдавать его, и пріобрѣтаютъ разнообразіе въ темпахъ, нужное для того, чтобы рѣчь была совсѣмъ живая, чтобы стихи лились, какъ живая рѣчь. Для достиженія такого совершенства, конечно, нужна врожденная способность независимо отъ обученія, но такая врожденная способность нужна и для того тоже, чтобы хорошо декламировать стихи, какъ нужно и для всякаго художественнаго дѣла. Съ другой стороны, я сомнѣваюсь, чтобы одной врожденной способности, безъ обученія, было достаточно для полнаго осуществленія искусства говорить стихами, и думаю, что, если не школьное обученіе, то самостоятельный трудъ по воспитанію врожденной способности является и тутъ необходимымъ.

Послѣдній отдѣлъ своего труда г. Аверкіевъ посвящаетъ комедіи. Сходство теоретическихъ основъ комедіи и трагедіи такъ близко, что мы можемъ ограничиться указаніемъ весьма немногихъ изъ нихъ.

Трагическое и комическое въ сущности только двѣ стороны одного и того же творческаго духа, два художественныя міросозерцанія, равно важныя и высокія, столь же врожденные людямъ, какъ слезы и смѣхъ. По опредѣленію Аристотеля, комедія есть подражаніе дѣйствіямъ пошлыхъ или порочныхъ людей; но она изображаетъ не всякую пошлость или порочность, а такую, гдѣ есть мѣсто смѣху, такъ какъ пошлость и порокъ такъ же, какъ и страшныя и внушающія ужасъ дѣянія, могутъ быть и просто отвратительны. Существеннымъ отличіемъ смѣшнаго Аристотель полагаетъ его безболѣзненность, ибо, если какой недостатокъ или безобразіе угрожаетъ носителю своему вредомъ или смертію или сопровождается страданіемъ, то онъ будетъ возбуждать уже не смѣхъ, а состраданіе или по меньшей мѣрѣ филантропію.

Герой комедіи можетъ быть и безчестнымъ, плутомъ, но и въ этомъ случаѣ онъ не долженъ быть отвратительнымъ, а только смѣшнымъ. Несоотвѣтствіе этому правилу, представляемое на первый взглядъ Тартюфомъ, только кажущееся, ибо истинный комическій герой Мольеровской комедіи—не Тартюфъ, а Оргонъ.

Какъ въ трагедіи мы испытываемъ страхъ, вызываемый опасеніемъ, что и мы можемъ быть постигнуты подобнымъ же злосчастіемъ, такъ и въ комедіи мы смѣемся отчасти «надъ собой», какъ говоритъ Гоголь, ибо, если мы себя и не считаемъ присущими данной пош-

лости, то все же допускаемъ, что она въ минуты душевнаго паденія возможна и для насъ или для близкихъ намъ, иначе мы не только не смѣялись бы надъ нею, но и не понимали бы ее. Поэтому люди, воображающіе себя совершенными, не допускающіе и мысли, что они могутъ впасть въ пошлость—не любятъ комедіи; они въ ней не смѣются, они на нее сердятся; не мудрено: они сами лица комическія. Равно не любятъ комедіи и вполнѣ пошлые люди: они требуютъ увеселенія болѣе легкаго и грубаго.

Смѣясь въ комедіи, мы выражаемъ свое нежеланіе походить на ея героевъ, и тутъ-то именно нашъ смѣхъ бываетъ честнымъ смѣхомъ, какимъ необходимо долженъ быть и смѣхъ автора, ибо его пошлый смѣхъ возбудитъ и въ насъ такой же.

Какое же именно обстоятельство дѣйствія возбуждаетъ въ насъ смѣхъ? Обстоятельство это состоитъ въ мнимомъ страданіи, преимущественно героя, но также и другихъ комическихъ лицъ; въ притязаніи на имя страдальца, а съ тѣмъ вмѣстѣ и на наше состраданіе. Такое страданіе, конечно, безболѣзненно, ибо оно мнимое, т. е. составляетъ страданіе только по себялюбивому мнѣнію самого дѣйствующаго, но вовсе не на глаза зрителей. Быть можетъ, самая огромность себялюбиваго притязанія на возбужденіе въ насъ состраданія, одного изъ самыхъ благородныхъ человѣчныхъ чувствъ по своей чудовищности и заставляетъ насъ неудержимо и безсознательно смѣяться всякій разъ, какъ мы его видимъ. Въ чемъ же нравственное значеніе комедіи? Обыкновенно думаютъ, что комедія при помощи смѣха исправляетъ людскіе нравы, но какъ ни распространенно такое мнѣніе, оно комично само по себѣ, по своей наивности. Нравственное (но отнюдь не нравоучительное) значеніе комедіи—въ очищеніи возбуждаемаго ею въ насъ смѣха, ибо мы можемъ страдать или избыткомъ, или скудостію смѣха; смѣяться же слѣдуетъ только надъ тѣмъ, что достойно смѣха. Смѣясь именно надъ тѣмъ, надъ чѣмъ слѣдуетъ, она и очищаетъ нашъ смѣхъ, т. е. дѣлаетъ его разборчивѣе и закономѣрнѣе, уравновѣшиваетъ нашу смѣшливость.

Удовольствіе отъ трагедіи или комедіи въ томъ и состоитъ, что мы въ нихъ сострадаемъ или смѣемся согласно съ непреложными требованіями нравственнаго разума. Вообще не слѣдуетъ искать нравственнаго значенія искусства гдѣ-то на сторонѣ, помимо тѣхъ возбужденій и впечатлѣній, которыя оно вызываетъ и производитъ. Въ этомъ и сила, и основательность ученія объ очищеніи художественными произведеніями тѣхъ именно страстей, чувствъ или аф-

фектовъ, которые каждому изъ-нихъ по своей природѣ свойственно возбуждать.

Комедія и трагедія суть два правильные, законные рода драматическихъ произведеній; всѣ другіе виды пьесъ, помѣщаемые между ними, не имѣютъ за собою никакихъ теоретическихъ основъ на самостоятельное значеніе, не исключая и драмы, подъ которой понимается нѣчто среднее между комедіей и трагедіей. Въ сущности же все это или недовершенныя трагедіи или недовершенныя комедіи, или вообще произведенія, порожденныя недостаткомъ авторскаго таланта или отсутствіемъ ясно сознанныхъ задачъ драматическаго творчества.

Я далъ здѣсь только голый остовъ «критическаго разсужденія» г. Аверкіева, совершенно не касаясь тѣхъ прекрасныхъ анализовъ разныхъ пьесъ и сценъ, которыми авторъ съ большою находчивостью подкрѣпляетъ свои положенія. Общій планъ и многія подробности изъ «Гамлета», «Лира» и другихъ трагедій Шекспира, Шиллера Пушкина, пьесъ Мольера, В. Гюго и др. изложены и объяснены съ рѣдкимъ знаніемъ и тонкою проницательностью.

Но и изложеннаго, полагаю, достаточно, чтобы видѣть, насколько серьезенъ, интересенъ и, скажу прямо, практически полезенъ талантливый трудъ г. Аверкіева, вполнѣ заслуживающій быть настольною книгою не только у пишущихъ для театра и о театрѣ, но и у всѣхъ, кто хочетъ уяснить себѣ истинныя условія художественности драматическаго и сценическаго искусства и составить себѣ кодексъ критическихъ требованій и разумной оцѣнки проходящихъ предъ его глазами явленій современнаго театра.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

стр.

I. Уроки мейнингенской труппы 3
II. Французскій Гамлетъ 21
III. Когда и какъ началось паденіе русскаго театра 38
IV. Театральная школа 61
V. Мотивы современнаго репертуара 85
VI. Наша публика и наша критика 123
VII. Театральная провинція 142
VIII. Школа нравовъ и свободное искусство 156
IX. Новые горизонты русскаго театра 178
X. Утерянныя понятія 198
XI. Сущность истинной драмы 224

70K

B.